Edélcio Mostaço, Isabel Orofino,
Stephan Baumgärtel e Vera Collaço
(organizadores)

SOBRE PERFORMATIVIDADE

intertextos

LETRAS
CONTEMPORÂNEAS

Copyright © 2009 by dos autores.

Projeto gráfico e editoração eletrônica
Déborah Salves e Estúdio Letras Contemporâneas

Revisão técnica
Éder Sumariva Rodrigues

Imagem da capa
Fábio Brüggemann

Editores
Fábio Brüggemann e Péricles Prade

ISBN 978-85-7662-049-5

Universidade do Estado de Santa Catarina
Centro de Artes - CEART
Programa de Pós-graduação em Teatro (Mestrado e Doutorado)
Grupo de Estudos Inter-textos
Av. Madre Benvenuta, 1907 - Itacorubi - Florianópolis / SC - 88034-001 (48)
3321.8353 / ppgt@udesc.br

Ficha catalográfica

S677

Sobre Performatividade / Edélcio Mostaço, Isabel Orofino, Stephan Baumgärtel, Vera Collaço (organizadores) - Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.
272p. il. ; 1,1 cm

Inclui referências bibliográficas
IBSN: 978-85-7662-049-5

1. Artes cênicas – 2. Performance (Arte) – 3. Pragmática. I. Mostaço, Edélcio - II. Orofino, Isabel – IV. Baumgärtel, Stephan – V. Collaço, Vera.

CDD: 792.028

Todos os direitos desta edição reservados a
Letras Contemporâneas - Oficina Editorial Ltda.
www.letrascontemporaneas.com.br

Sumário

Performance e um outro sentido de cultura
Teixeira Coelho 7

Fazendo cena: a performatividade
Edélcio Mostaço 11

Performance e performatividade:
o que são os estudos performáticos?
Josette Féral 15

Just a word on a page and there is drama.
Apontamentos sobre o texto no teatro pós-dramático
Hans-Thies Lehmann 49

Lugares e estratégias de formas teatrais pós-dramáticas
Patrick Primavesi 87

Em busca de uma teatralidade textual performativa além da representação dramática: reflexões sobre a variedade formal na dramaturgia contemporânea
Stephan Baumgärtel 101

A escritura revisteira como roteiro de sua performance
Vera Collaço 127

Performance e o paradigma depressivo
Nízia Villaça 181

Mídia, performatividade e poder:
estratégias de mobilização das audiências pela tela da TV
Isabel Orofino 205

Corpo visual e corpo performático: experiência das artes
Anita Prado Koneski 219

Performance e um outro sentido de cultura

Teixeira Coelho

Professor da ECA-USP e curador e coordenador do Museu de Arte de São Paulo

Um conceito raramente surge à luz do dia "tal qual", pronto, definido e acabado. Pelo contrário, não raro vai evoluindo a partir de outros que, vistos retrospectivamente, prepararam sua chegada. E vai agrupando a seu redor diferentes traços que se extraem – e tampouco isso é raro – de distintas e até mesmo contraditórias origens e propostas. O sugestivo conceito de *performance* é um deles. Nos estudos de cultura, a performance tem, na minha perspectiva, um antepassado nobre na linhagem interacionista de Edward Sapir (1884-1939), para quem "o verdadeiro lugar da cultura são as interações individuais". A inovação que Sapir propôs equivale a uma real revolução no entendimento do processo e das obras de cultura. A cultura não mais estaria num lugar específico e delimitado – uma obra determinada – mas num jogo amplo de diferentes atores que não tem fim previsível. O entendimento interacionista de cultura não é do tipo substancialista (não existe uma "essência" da cultura identificável desde logo, *a priori*, e para todo o sempre, antes mesmo de que se localize alguma sua manifestação concreta; não existe, por exemplo, um sentido previamente atribuível a alguma coisa, como a cultura popular ou a cultura nacional). O que se pode chamar de cultura, com o interacionismo, é um autêntico "processo", uma elaboração contínua, feita por seus atores, as pessoas que, antes, conformam algo que hoje se pode chamar de "o cultural" muito mais do que produzem "a cultura". A obra é ou pode ser um detonador – a obra é um interruptor, como diz Nestor Canclini —mas ela fica muito aquém do resultado final a que dá causa. Como prefiro dizer, a obra é a sobra – aquilo que costumeiramente se identifica como "obra" (uma certa tela, uma encenação, um livro) nada mais é que o vestígio de alguma coisa muito maior que quase literalmente não deixa rastro.

Partindo desse princípio, a "escola de Palo Alto"ao longo dos anos 50 do século XX, animada por Gregory Bateson (1904-1980), sugeriu que processos como a comunicação são de um tipo que se pode chamar de "orquestral" no qual e ao redor do qual os atores, as pessoas, se reúnem para tocar juntos, a partir de uma partitura ou de improviso, numa situação de interação na qual tanto o conjunto como cada participante fará uma interpretação particular do tema que poderá ser menos ou mais análoga a outra interpretação do mesmo tema já feita anteriormente. Embora uma partitura, um guia, um roteiro possa preexistir a esse processo, o resultado (a que se dá o nome de obra de cultura) só virá a existir graças à interação performática dos participantes do conjunto. Cada contexto de execução, de performance, tem suas regras e convenções, depende de expectativas e capacidades distintas e promoverá um resultado próprio. A cultura mostra-se, nesse quadro, um fenômeno instável e que se materializa fenomenologicamente a cada execução.

As consequências dessa formulação são enormes e visíveis desde logo. Uma coisa é a obra em si, com seu eventual sentido planejado, e outra bem distinta é a performance pela qual ela se realiza e com a qual realiza sua significação final e concreta. Cartilhas (ideológicas, estéticas, éticas) se esboroam antes de poderem ser formuladas, por inúteis (embora sempre se procure forçar sua implementação, por vezes a ferro e fogo) e a expressão "dinâmica cultural" adquire, enfim, nesta perspectiva, sua expressão plena, quer por performance entenda-se a reiteração de uma matriz, com suas variantes ocasionais, quer por performance aponte-se para a exploração de algo nunca antes exatamente assim vivido e que nunca mais poderá ser assim experimentado.

Num sentido ou no outro, a eclosão da performance "intencional" nos anos 60, não apenas na arte, em particular no teatro e nas artes visuais, como na cultura ou nas formas mistas (a "ocupação", o teatro do invisível), teve um impacto notável. Entre outros, por um motivo em particular, um motivo provocador, assustador: se não acabava com a ideia de "público", relativizava-a ao limite do possível. A chamada participação passiva da audiência, num teatro tradicional ou na leitura de um livro, tal como feita desde um passado já remoto, não é nada desprezível e a rigor pouco tem de passiva. Mas, sem dúvida, o sentido de performance que o século XX propôs fez da ideia de público uma *tabula rasa* sobre a qual muita coisa nova foi inscrita. Uma outra visão de mundo se abriu. Tudo ficou diferente na relação criador-obra-público.

Tive a sorte de viver entre meados dos 60 e dos 70 uma parte desse novo universo, que descrevi em *Uma outra cena* (ed. Polis, 1983) com os instrumentos incompletos de que à época dispunha.

As consequências desse terremoto cultural não foram todas ainda extraídas. Ou medidas. Muito programa substancialista, conteudístico, continua a ser defendido e praticado, como se os tempos fossem os de séculos que se encerraram há cem anos e mais. Esses não são programas "de seu tempo", não são programas que se mostram contemporâneos filosóficos ou históricos de seu tempo. Por um lado, é assim mesmo: o "tardio" é parte integrante do processo cultural tanto quanto o "atual", e muita coisa acontece no confronto e na associação de ambos. Por outro lado, deixar de explorar as possibilidades teóricas e práticas do que é atual é um desperdício. Este volume organizado pelo grupo Inter-textos da UDESC (Edélcio Mostaço, Isabel Orofino, Stephan Baumgärtel e Vera Collaço) recupera um atraso na discussão deste tema, no Brasil, e sugere caminhos com potencial para injetar nova energia na cultura e na reflexão sobre a cultura, talvez com potencial para evitarem-se muitos dos desastres trágicos do dirigismo cultural que o século passado conheceu. Afinal, a performance, em sua forma de simulacro encenado para câmeras "ocultas", já invade hoje os estúdios de televisão que geram programas cujo sucesso é mais um motivo de desencanto e abatimento. A recuperação do sentido forte da performance, com a exploração sensível de suas sintonias finas que o recuo no tempo agora permite, e que coloca o entendimento do processo num patamar que não estava facilmente disponível há uma geração, é mais do que oportuna e estimulante.

Autores

Hans-Thies Lehmann

Professor de Ciências Teatrais na Johann Wolfgang Goethe-Universität em Frankfurt. Estudou em Berlin com Peter Szondi e trabalhou na Universidade Gießen, onde participou da criação do curso de Ciências Teatrais Aplicadas. Na Goethe-Universität Frankfurt, participou da criação do curso de mestrado em "dramaturgia". Principais publicações: *Teatro e Mito* (1991), *Teatro Pós-dramático* (1999, tradução brasileira 2007), *A escrita política – escrever o político. Ensaios sobre textos teatrais* (2002), *Heiner-Müller-Reader* (co-edição com Patrick Primavesi, 2003).

Josette Féral

Professora titular da École Supérieure de Théâtre da Université du Québec à Montreal, e lecionou na Université de Toronto entre 1978 e 1981. Doutorou-se pela Université Paris VII (sob orientação de Julia Kristeva), tendo publicado vários livros e artigos, entre os quais destacam-se *Rezija in Igra* (Slovênia, 2009), *Mise en scène et jeu de l'acteur* (3 tomos, 2007), *Teatro, Teoria y practica : mas allá de las fronteras* (2004), *Trajectoires du Soleil* (1998), *Rencontres avec Ariane Mnouchkine* (1995) e *La culture contre l'art* (1991). Foi, ainda, presidente da Federação Internacional para a Pesquisa Teatral (FIRT) entre 1999 e 2003.

Patrick Primavesi

Estudou Ciências Teatrais em Berlin, Gießen e Frankfurt. Doutorou-se em 1996 com um trabalho sobre Walter Benjamin. Desde 2006, é docente no departamento de Ciências Teatrais nas universidades de Mainz e Frankfurt. Na Goethe-Universität Frankfurt, participou da criação do curso de mestrado em "dramaturgia". Publicações recentes: *Heiner-Müller-Reader* (co-edição com Hans-Thies Lehmann, 2003); "Geste und Einschreibung. Zur Frage des Politischen in der Arbeit der Forsythe Company" in: Darian, Veronika (Hrsg.). *Verhaltene Beredsamkeit? - Politik, Pathos und Philosophie der Geste*. Berlin e New York: Peter Lang (2009).

Edélcio Mostaço

Professor Associado no Centro de Artes-UDESC. Doutorou-se em 2002 pela ECA-USP com tese sobre a *Poética*, de Aristóteles. Entre suas publicações estão *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião* (1982), *O Espetáculo Autoritário* (1983) e *Nelson Rodrigues: a transgressão* (1996). Foi colaborador das obras *Enciclopédia Itaú cultural do Teatro Brasileiro* (2004), *O Pós-Modernismo* (2005) e *Dicionário do Teatro Brasileiro* (2007). Desenvolve pesquisas sobre dialogismo, interculturalismo, performance e teatralidade.

Vera Collaço

Doutora em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina, onde defendeu a tese *O teatro da união operária: um palco em sintonia com a modernização brasileira*. Professora de Teatro do Centro de Artes da UDESC, na graduação e nos cursos de mestrado e doutorado – PPGT. Pesquisadora atuante nos grupos Inter-textos (linha de pesquisa Teatro, Sociedade e Criação Cênica/ CEART/UDESC) e História e Arte (linha de pesquisa Arte, Mídia e Políticas Culturais/ UFSC). É co-autora dos livros: *A Casa do baile: estética e modernidade em Santa Catarina* (2006) e *Se a moda pega... O Teatro de Revista em Florianópolis - 1920/1930* (2007).

Nízia Villaça

Professora titular da Escola de Comunicação da UFRJ; pós-doutora em Antropologia Cultural, Paris V, Sorbonne; pesquisadora do CNPq; bolsista da FAPERJ (Cientista do Nosso Estado); coordenadora do grupo de pesquisa ETHOS: Comunicação, Comportamento e Estratégias Corporais; autora, entre, outros de: *A edição do corpo: tecnociência, artes e moda* (2007); *Plugados na moda*, c/ Kathia Castilho (2006); *O novo luxo*, c/ Kathia Castilho (2006); *Em pauta: corpo, globalização e novas tecnologias* (1999); *Que corpo é esse? – novas perspectivas*, c/Fred Góes e Ester Kosovski (1999); *Em nome do corpo*, c/ Fred Góes (1998); *Paradoxos do pós-moderno; sujeito & ficção* (1996).

Isabel Orofino

Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, com estágio CNPq na LSE – London School of Economics and Political Sciences. É professora do CEART-UDESC e pesquisadora dos grupos: Inter-textos (UDESC) e OBITEL - Observatório Iberoamericano da Ficção Televisiva (ECA/USP). É autora dos livros *Mídia e mediação escolar: pedagogia dos meios, participação e visibilidade* (Cortez 2005) e *Mediações na produção de TV: um estudo sobre o Auto da Compadecida* (EdiPUC, 2006).

Stephan Baumgärtel

Professor adjunto no Departamento de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Publicou ensaios sobre a construção de masculinidades no teatro elisabetano e em montagens do teatro shakespeareano do século XX. Atualmente, pesquisa no teatro não-mais dramático a função da entrada de estruturas performativas na teatralidade cênica, e, desde 2009, desenvolve uma pesquisa sobre qualidades não-mais dramáticas na dramaturgia brasileira dos anos 90.

Anita Prado Koneski

Graduada em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), e em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestrado e Doutorado em Literatura-Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). É professora do Centro de Artes (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

Fazendo cena, a performatividade

Edélcio Mostaço

> "Não te dei nem rosto nem lugar algum que seja propriamente teu, tampouco um dom que te seja particular, oh, Adão! Não te fiz nem celeste, nem terrestre, nem mortal, nem imortal, a fim de que sejas tu mesmo, livremente, à maneira de um hábil escultor, o encarregado de forjar a tua própria forma.
>
> **Pico della Mirandola**, *Oratio de Hominis Dignitate*

A maior parte dos seres humanos constrói moradias, dança, cozinha, assiste jogos esportivos, estuda, casa ou descasa, viaja, conta histórias, caça algum animal - ainda que com tubos de aerosol. Do mesmo modo, desempenha papeis sociais: são pais, filhos, tios, avós, cunhados ou sobrinhos, dedicando-se às mais diversas profissões e atividades dentro das sociedades, conformando uma múltipla e densa rede de interações. O que há em comum em tudo isso é a performance.

Noção moderna, embora derivada de um antigo verbo inglês[1], passou a maior parte do tempo despercebida enquanto tal, provavelmente em função da quase naturalidade que infunde: "fazer" ou "desempenhar" são hábitos tão entranhados no dia a dia que dificilmente nos damos conta de como os realizamos, a partir de que perspectiva e seguindo que modelos.

Os "estudos performáticos" – conjunto de noções, conceitos e diretivas que agrupa o dimensionamento das performances – devem a Richard Schechner sua primeira reunião e difusão. Após ter realizado sua formação nas universidades de Cornell e Tulane foi ele o fundador, em 1967, na cidade de Nova York, do Performing Group, coletivo teatral voltado ao *environmental theatre*, aquele praticado fora das tradicionais salas de espetáculos e mobilizando procedimentos estéticos que visavam estreitar as relações entre a vida e o teatro. Tornando-se professor da Tisch School of Arts, vinculada à Universidade de Nova York, ajudou a reformular o departamento de Drama que, desde 1980, passou a denominar-se de Estudos da Performance, tornando-se ainda, seis anos após, o editor da revista *The Drama Review*, agora sub-intitulada *Revista de estudos performáticos*.

Sua influência, desde então, não parou de crescer em todo o mundo e, pouco a pouco, os estudos performáticos foram conquistando e sedimentando novos espaços de aprofundamento e interesse, quer nos EUA quer na Europa. Os nomes do antropólogo Victor Turner e da professora de estética Bárbara Kirshenblat-Gimblett contam-se entre os primeiros colaboradores diretos de Schechner, aos

quais se somam os de Michel Kirby, Shannon Jackson, Ian Maxuel, Diana Taylor, Peggy Phelan, Ronald J. Pelias e James VanOosting, acrescidos de inúmeros outros nos mais diversos quadrantes do planeta.[2]

Here, there and everywhere

Embora repousem sobre um bem arquitetado sistema de paradigmas e ostentem mais de uma vintena de diferentes conceitos inovadores para tratar as múltiplas realidades abarcadas pelas performances, tais estudos não constituem, ainda, uma disciplina autônoma. Segundo Schechner, entende-se por performance o "ser, o fazer, o mostrar fazendo, o explanar mostrando como se faz" (2007, p. 28), o que abarca incontáveis ações e atividades humanas, voltadas para as mais díspares direções e com os mais diversos propósitos. São ações que, entranhadas nas múltiplas culturas, apresentam infinitas aproximações assim como exacerbadas diferenças, circunscrevendo tanto a dimensão filosófica quanto existencial, técnica, lúdica ou pedagógica, séria ou jocosa, pública ou privada, doméstica ou destinada às massas. Como explicado,

> É muito importante distinguir essas categorias uma da outra. 'Ser' pode ser ativo ou estático, linear ou circular, expandido ou contraído, material ou espiritual. Ser é uma categoria filosófica que aponta para

---

[1] Segundo o Dicionário Houaiss, o substantivo formou-se a partir do verbo inglês *performance*, registrado pela primeira vez em 1531, de *to perform* 'alcançar', 'executar' e, este, do francês antigo *parfourmer* 'cumprir, acabar, concluir', de *former* 'formar, dar forma a, criar', do latim *formáre* 'formar, dar forma'.

[2] Quem empregou a expressão "cultural performance" pela primeira vez foi o antropólogo norte-americano Milton Singer (1959), em sua obra *Traditional Índia: Structure and Change*, para circunscrever as "instâncias particulares da organização cultural, e. g., casamentos, festivais religiosos, récitas, peças teatrais, danças, concertos musicais etc".

> tudo aquilo que as pessoas tomam como 'realidade última'. 'Fazer' e 'mostrar fazendo' são ações. Fazer e mostrar fazendo estão sempre em fluxo, mudando todo o tempo – é a realidade, tal como a percebeu o filósofo pré-socrático grego Heráclito. Ele formulou um aforismo para esse fluxo: 'ninguém pisa duas vezes no mesmo rio, nem toca uma substancia mortal duas vezes da mesma maneira' (fragmento 41). O quarto termo, 'explanar mostrando como se faz', é um esforço reflexivo para se compreender o mundo da performance e o mundo como performance. Tal compreensão é, usualmente, aquela empreendida por críticos e acadêmicos (SCHECHNER, 2007, p. 28).

A performance, portanto, "marca a identidade, submete o tempo, remodela e adorna o corpo e conta histórias. Performances – nas artes, nos rituais ou na vida cotidiana – são 'comportamentos restaurados', 'comportamentos duas vezes agidos', ações praticadas que as pessoas treinam e buscam", afirma Schechner (2007, p. 28), insistindo sobre os procedimentos repetitivos inerentes à tais ações ou condutas, em detrimento daqueles fortuitos ou inovadores, inéditos ou nunca antes empreendidos.

Essa noção de "comportamento restaurado" foi pinçada dos estudos de Erving Goffman dedicados à observação sociológica da sociedade, especialmente quanto aos fenômenos interativos que se produzem entre uma pessoa e seus circunstantes, no sentido de infundir uma influência sobre eles ou almejar algum efeito (GOFFMAN, 1985, p. 23). Tais comportamentos podem ser isolados, quando tomados como "pedaços" ou "sequências" manejáveis de ações, como faz um diretor cinematográfico com as tiras de um filme: manipula-as e monta-as segundo seus critérios, dotando o indivíduo de um repertório delas, que as remanejará ou as empreenderá sempre que desejado ou necessário, o que pode durar muito (como em rituais e dramatizações sociais) ou pouco (como em gestos, danças ou mantras). São elas empregadas em todas as espécies de desempenhos, do xamanismo ao exorcismo e ao transe, dos múltiplos ritos às danças, do teatro estético aos rituais de passagem e iniciação, da psicanálise ao psicodrama e à análise transacional (SCHECHNER, 2000, p. 107).

Nesse âmbito, o comportamento restaurado remete aos inúmeros "eus" que cada um alberga dentro de si, com distintas funções, como age em diferentes situações ou diante de momentos qualificados, dando resposta às motivações provenientes da vida; seja nas condições íntimas, domésticas ou coletivas. Ou seja, há a preocupação em se captar os modos como cada um se representa a si mesmo diante da multiplicidade de ocasiões que enfrenta, enfeixando não apenas traços da personalidade, como também da identidade e da conduta, a lhe fornecer algum tipo de coerência ou continuidade existencial (psíquica, imaginária, existencial, simbólica, cósmica etc). As diferenças entre como o indivíduo se representa a si mesmo num sonho, ao voltar a sentir um trauma infantil, ao narrar o que fez ontem ou como se projeta enquanto imagem no futuro não se afastam das funções sociais do eu antes referidas por Goffman, existindo entre elas apenas modalidades de grau, mas não de natureza.

É por essa razão que os estudos performáticos não isolam as atividades humanas em camadas ou compartimentos estanques – arte, ritual, cotidiano, cerimônia laica ou sacra -, entendendo que tais instâncias fundam e advém de uma solidariedade global, formando interconexões e subsidiando em modo amplo a existência dos indivíduos. Tais dimensões dificilmente têm suas origens ou inícios claramente discerníveis para cada qual, pois são heranças culturais, longevas, arcaicas, perdidas no tempo; assim como nem sempre ele sabe explanar como, onde, ou porque aprendeu a fazer ou faz as coisas desse modo.

Para abarcar essa multiplicidade de aspectos, Schechner propõe um diagrama interativo composto de quatro dimensões, sendo elas: a subjuntiva (dimensão mítica ou ficcional), a que se opõe a indicativa (real ou histórica); havendo oposição também entre o passado e o futuro que as atravessa. Desse modo, o "eu", ao transitar entre uma e outra, torna os sucessos ou fracassos interdependentes entre si e vinculados a um quadro amplo de vetores. A noção de "ensaio" é aqui central, indicando as tentativas, procuras, repetições que estão na base desses comportamentos catalogados e empreendidos.

Ao afirmar esse caráter repetitivo da performance, Schechner efetua um contraponto em relação à *performance art*, tal como ela foi concebida, praticada ou teorizada por uma infinidade de artistas contemporâneos das mais diversas formações e/ou vínculos a movimentos artísticos (GOLDBERG, 2006; GLUSBERG, 1987; CARLSON, 2004). Embora reconheça as afinidades existentes entre os dois conceitos (bem como, suas diferenças) – ambos emergindo, simultaneamente, no cadinho multiforme da contracultura que marcou os anos 1970 – as duas acepções galvanizam

diferentes enfoques, possuem metas diversas, conformando coisas não-redutíveis uma à outra (SCHECHNER, 2006, p. 28-51). Enquanto instância artística, a *performance art* não deve ser separada de algumas práticas estéticas que se desenvolveram, quase simultaneamente, em várias partes do mundo, e que possuem no *happening*, na *action painting*, na *live art* , na arte conceitual, na *body-art*, na atuação do movimento Fluxus não apenas suas origens como seus procedimentos mais relevantes. Ela está interessada, sobretudo, na originalidade da experiência corporal, na natureza indivisa e voluntária do gesto, na atitude e na conduta do artista numa situação extra-cotidiana que visa, primordialmente, desestabilizar tudo que é repetitivo ou corriqueiro, perpetrando um ato inaugural. Inscrita na ordem das percepções, sua ação poética busca a transgressão, a ruptura, o corte – tudo o que é marcado como diferença, enfim –; responsáveis maiores pelas suas características ontológicas de "gesto original", a saltar fora da série das repetições, dos ensaios, das restaurações.

Tomando o corpo do artista como *locus* preferencial, a *performance art* aponta para seus poderes e avatares, apostando no desejo como motor para transformar o que visa infundir, máquina simbólica capaz de produzir intensidades e aderências. Jorge Glusberg assim a situa:

> é o lugar de reencontro permanente, para quem jamais tomou contato com o que ela experiência. A performance cria, principalmente, ao resgatar o rejeitado e não ao explorar o desconhecido. Um reencontro com a experiência que o homem médio não pode buscar, dado seu limitado contato com o mágico domínio da arte (GLUSBERG, 1987, p. 103).

Se tais são as perspectivas que separam as duas concepções, é preciso destacar também as afinidades. E estas estão no horizonte comum de onde partem. Para fazer frente à repetição, a *performance art* costuma recorrer, com frequência, aos rituais estabelecidos, aos poderes do corpo e suas reverberações, à magia e às práticas primitivas, naquela zona pouco clara entre o instintual e o cultural, razão pela qual toma a vida em seus aspectos especificamente performáticos como ponto de incisão e território de exploração. O *performer* busca infundir, com tais operações, relações derrisórias, de zombaria, de transgressão, de ultrapassagem, irônicas ou de desrecalque, críticas ou de desvirtuamento, empregando estratégias que visam ressaltar sua originalidade enquanto mago semiótico. Mas delas não se aparta, ao contrário, toma-as como ponto de referência para suas operações; o que permite se dizer que a *performance art* representa o lado crítico da performance, sua contraparte intelectualizada e inovadora.[3]

Com o passar do tempo um outro aspecto da performance veio se configurando, surpreendendo agora o outro lado da equação: o público. Ele começou a ser estudado e difundido por Paul Zumthor enquanto escuta, em decorrência do desenvolvimento de estudos voltados à oralidade por ele empreendidos, a partir das pioneiras incursões da Escola de Constança ao longo dos anos de 1960 em torno da recepção.

Há, para Zumthor, uma performance da audição e da leitura – e, por extensão, de toda recepção -, instância que, até então, nunca esteve claramente desvelada para os estudos performáticos. Os distintos modos em que a audição da literatura oral ou a leitura do texto escrito são empreendidos, sentado, em pé, concentrado, disperso, com ou sem ruído, em movimento ou parado etc., influem diretamente sobre as relações criadas com aquele texto, fomentando apreensões e prazeres diferenciados frente ao poético. Atenção especial deve ser creditada aos ritmos corporais do "leitor", como são eles afetados e/ou alterados em função do modo como ocorre esse ato:

> Se admitimos que há, grosso modo, duas espécies de práticas discursivas, uma que chamaremos, para simplificar, de 'poética', e uma outra, a diferença entre elas consiste em que o poético tem de profundo, fundamental necessidade, para ser percebido em sua qualidade e para gerar seus efeitos, da presença ativa de um corpo: de um sujeito em sua plenitude psicofisiológica particular, sua maneira própria de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas. Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer. É este, a meu ver, um critério absoluto. Quando não há prazer – ou ele cessa – o texto muda de natureza (ZUMTHOR, 2000, p. 41).

Sem descurar as intenções e qualidades que marcam a pragmática e suas preocupações com o universo do sentido (sobre as quais Searle e Austin forneceram os primeiros gabaritos de intelecção, complementados, a seguir, pelos estudos semiológicos e semióticos), Zumthor grifa o papel e a função nela ocupados pela voz; ou seja, essa instância corporal subjacente a toda pragmática, quer se trate de palavra oral ou escrita. Ficam ressaltados, desse modo, os efeitos de dramatização que lhe são subjacentes, donde emerge uma intensa teatralidade adensando as comunicações humanas; fato, por sua vez, antes também diagnosticado por Goffman ao tratar das representações do eu na vida cotidiana. Parece, assim, fechar-se um circuito de noções: tanto nos fenômenos da comunicação (uso da palavra), quanto nos da praxiologia (gestos, posturas e deslocamentos intermediando as relações inter-pessoais), ou nos desempenhos sociais que buscam alguma eficiência (a dramatização social), nos quais a performance emerge como base comum, denominador que tudo abarca e tudo submete.

---

[3] Bem documentada pesquisa e incisivas considerações efetivadas por Érika Fischer-Lichte (1997) colocam em destaque esse diálogo entre as duas acepções de performance, tomadas, nessa apreciação, como um fluxo de processos e intercâmbios.

---

[4] A noção de "entretenimento" nada possui de pejorativa ou atenuadora em relação aos poderes e efeitos promovidos pela atividade teatral; mas visa, antes de tudo, explicitar a função que ela ocupa em relação ao meio social onde ocorre. Nesse caso, diferenciá-la da "eficácia", a grande característica das performances que almejam ou produzem algum tipo de transformação social mensurável. Assim Schechner situa as duas funções: "Eficácia e entretenimento não são exatamente opostas entre si; formando, ao contrário, dois pólos de um *continuum*. A polaridade básica está entre eficácia e entretenimento, e não entre ritual e teatro. Ainda que alguém chame uma dada atuação de 'ritual' ou 'teatro' isso vai depender, sobretudo, do contexto e da função. Uma performance é chamada de teatro ou ritual em função do local onde se realiza, de quem a realiza e em que circunstâncias. [...] Nenhuma performance é pura eficácia ou puro entretenimento. A questão é complicada porque alguém pode olhar para performances específicas a partir de diferentes pontos de vista; mudando as perspectivas e as classificações. Por exemplo, um musical da Broadway

Um último e fundamental esclarecimento faz-se necessário: embora tenha nascido no ambiente teatral, os estudos performáticos não apenas abarcam as distintas modalidades reconhecidas como tal mas as subsume às suas grandes determinações; ou seja, o teatro – entendido em sua pluralidade de manifestações em todo o mundo, cumprindo diferentes funções sociais em cada cultura – é tomado como uma parte dos estudos performáticos. No caso do teatro ocidental, tomado como "teatro estético", possui um curso histórico e distintos formatos cênicos, passíveis de serem percebidos e estudados na pluralidade de traços que o demarcam como função primariamente ligada ao entretenimento.[4]

Percebidas essas grandes linhas que demarcam os estudos performáticos e as diversas acepções que os circundam, verifiquemos agora os pressupostos que os sustentam.

é entretenimento se alguém se concentra sobre o que ocorre no palco e na sala. Mas se o olhar for expandido e se incluem os ensaios, a vida atrás do palco antes, durante e após o espetáculo, a função dos papéis nas vidas de cada ator, o dinheiro investido pelos produtores, a chegada do público, a razão de cada um para assistir ao espetáculo, como pagaram as entradas (se individualmente ou através de descontos em folha de pagamento, como integrantes de uma associação etc), assim como todas essas informações indicam o uso que está fazendo através daquela performance (como entretenimento, como meio de subir na carreira, como caridade etc.) – então, até mesmo o musical da Broadway é mais que um entretenimento, é também ritual, é economia e um microcosmo da estrutura social" (SCHECHNER, 2008, p. 130). O teatro – ou a atividade teatral – constitui-se, portanto, no âmbito dos estudos performáticos, apenas em uma sua parte; não necessariamente a mais importante. Tomar as coisas nessa perspectiva implicar mudar de ponto de vista, evidentemente, e, sobretudo, abandonar os rastos de um teatro "textocêntrico".

Dialogismo intercultural

Como observado, "fazer" ou "desempenhar" ocupa função primordial na vida humana, individual e coletiva.

> Antes dos estudos da performance, os pensadores do ocidente achavam que sabiam exatamente o que era e o que não era 'performance'. Mas, de fato, não existe um limite histórico ou cultural fixável para distinguir o que é ou não é 'performance'. Ao longo do tempo novos gêneros foram somados e outros caíram fora. A noção básica é a de que qualquer ação que seja estruturada, apresentada, marcada ou exposta é performance. Muitas delas pertencem a mais de uma categoria ao mesmo tempo. Um jogador de futebol americano, por exemplo, correndo com a bola e apontando um dedo para cima depois de um tento convertido está performando uma dança e executando um ritual como parte de seu desempenho profissional enquanto astro popular (SCHECHNER, 2008, p. 2).

Essa extensa rede de relações conforma o tecido social no qual estamos atados, uma interconexão de significados, como entende Geertz (2008) a cultura, algo comparável à semiosfera evocada por Iuri Lotman ou ao dialogismo proposto por Bakhtin, inextrincáveis liames entre signos e signos de signos que infundem e desdobram significados, ao mesmo tempo em que impelem as ações a se ligarem umas às outras, engendrando a reciprocidade entre comportamentos ativos e reativos.

Estamos, portanto, no denso território da representação. Se Platão e Aristóteles podem ser tomados como precursores, naquilo que diz respeito às implicações em torno de sua natureza, o fenômeno representacional não deixou de estar presente ao longo de toda a história intelectual do ocidente como instância decisiva mediando a apreensão do real. Após as interpretações renascentistas, barrocas e clássicas, o século XIX iludiu-se com a possibilidade de uma decodificação objetiva e positiva das representações humanas, conformando uma modernidade segura de si e convicta de seus pressupostos. A pós-modernidade, todavia, obrigou a revisão de tudo isso.

A consideração do Outro, como destacada por Lacan (1978) na década de 1950, criando o fantasma de si diante do espelho e a ambígua sensação de divisão entre o *je* e o *moi* não está distante daquelas especulações de Bateson e Goffman, ao final daqueles anos, ao analisarem a qualidade das comunicações intersubjetivas encravadas nas representações do eu na vida cotidiana, marcadas pela ocorrência de vazios e contra-sentidos. Ao mesmo tempo, J. L. Austin estava investigando os primórdios da pragmática, salientando o que há de performatividade[5] subjacente aos atos da fala, quando a linguagem é empregada enquanto ação ou para designar atos perpetrados (como em contratos, casamentos, rituais, juramentos, batismos, promessas etc). A emergência do estruturalismo, do outro lado do Atlântico, fez aflorar os paradigmas imanentes ao fluxo histórico e social, salientando a repetição com que se apresentam no jogo social – enquanto pluralidade de vetores simultâneos, nos planos econômico, histórico, sociológico, antropológico, linguístico etc. –, que influirão, em curto período, também sobre as chamadas ciências duras, como a matemática, a física ou a biologia. O mundo da estrutura não deixou intocado nenhum campo de conhecimento.

---

[5] Segundo o Dicionário Houaiss, derivado do inglês *performative* (primeiro aparecimento entre 1950-1955), onde *to perform* refere 'executar, realizar, levar a cabo'; desempenhar-se (como ator, como jogador, músico, dançarino etc).

Nessa passagem mediada entre os anos de 1960 e 1970 surge com ênfase o pós-estruturalismo que, nos EUA, recebeu o impróprio nome de *french theory* ou, simplesmente, *theory*. Foi a motivação maior para que nomes como Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Jean-François Lyotard, Guy Debórd – entre outros – se transformassem em referências indispensáveis naquele momento, em função das revisões a que submetiam o estruturalismo. Muitos deles, convidados por universidades americanas, ministraram cursos ou dirigiram seminários de estudos em vários pontos do país, fomentando o alastramento do pós-estruturalismo, do desconstrucionismo, da crítica aos modos tradicionais da representação (CUSSET, 2008).

Esses novos aportes engendraram um redimensionamento não apenas das ciências humanas e da arte como, sobretudo, embasaram análises interdisciplinares efetivadas a partir de novos olhares e percepções. Foi a partir desse novo horizonte que Wolfgang Iser pode então afirmar em *How to do theory*:

> Falando em geral, a ênfase das teorias modernas está nas relações entre o trabalho de arte, a disposição de seus receptores e as realidades envolvidas em seu contexto. As teorias traduzem a experiência da arte em conhecimento que – orientados por critérios humanos – propiciam uma oportunidade de elevar ao máximo a compreensão, refinando as faculdades perceptivas, e transmitindo um conhecimento não falsificável. Além disso, as teorias servem para explicar as funções sociais e antropológicas da arte, servindo como ferramentas cartográficas para a imaginação humana, o que é, afinal, o recurso último que os seres humanos possuem para sustentar a si próprios (ISER, 2007, p. 9).

A relevância e o crescimento da *theory* coincidiu, nos EUA, com o desenvolvimento dos estudos performáticos, ambos emergindo do mesmo influxo contracultural que inquietou e impulsionou o período. Em vários casos, tais estudos se entrelaçaram e estabeleceram conexões entre si. Os vínculos mais palpáveis são aqueles percebidos nos estudos culturais, nas pesquisas em torno de questões pós-coloniais e os associados aos novos territórios de militância, como os *queer studies* e os estudos feministas – onde, talvez, a maior originalidade esteja em Judith Butler –, no modo como destacou a questão da construção de gênero como um ato performativo. Mas não apenas conexões assemelhadas podem ser verificadas, havendo novos desenvolvimentos em comum, como veremos a seguir, sobretudo quanto à "performatividade", conceito chave cintilando nesse novo universo teórico.

Ser como ser

Foi o filósofo norte-americano J.L. Austin quem introduziu o conceito de performatividade, em 1955, ao lançar *How to do things with words*, um conjunto de palestras onde se debruçou sobre a natureza da língua quando efetiva ou registra atos. Frases como "eu prometo que", "não aceito", "aposto que", "peço desculpas", "farei exatamente isso" etc. referem ações concretizadas ou por fazer como compromissos de execução, numa inseparável articulação entre gesto, atitude e discurso. Através dos *speech acts*, na mesma linha de raciocínio, seu discípulo J. R. Searle avançou tais investigações, afirmando que situações e realidades são construídas através deles. Os dois autores se referiram ao teatro, como exemplo onde tais situações – porque imersas na ficcionalidade – não deveriam ser tomadas como "sérias", tratando-se então não de performance mas de "performatividade". Ou seja, atos "falsos", destinados "à ilusão", sem validade efetiva.

Ao retomar essa questão, Jean-Fançois Lyotard (1971, p. 87) salientou que, em nosso momento sócio-cultural marcado pela duplicidade, inconstância e embaralhamento de limites entre "real" e "fictício", aquelas afirmações necessitariam ser revistas, à luz de novos enquadramentos, especialmente no que concerne ao poder político e à função das ciências nas sociedades. Nessa nova cartografia pós-moderna, também identificada como a própria estrutura do capitalismo tardio ou ultra-capitalismo[6], a esfera da cultura

ganhou ampla vantagem, um novo campo a ser explorado no coração da máquina de fazer dinheiro.

> Que ocorreu é que a produção estética hoje está integrada à produção de mercadorias em geral: a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades (de roupas a aviões), com um ritmo de *turn over* cada vez maior, atribui uma função e uma função estrutural cada vez mais essencial à inovação estética e ao experimentalismo. [...] a nova cultura pós-moderna global, ainda que americana, é expressão interna e superestrutural de uma nova era de dominação, militar e econômica, dos Estados Unidos sobre o resto do mundo: nesse sentido, como durante toda a história de classes, o avesso da cultura é sangue, tortura, morte e terror (JAMESON, 2007, p. 30).

Ou seja, há uma nova lógica presidindo as relações sociais, intermediando a produção de imagens, imiscuindo-se na esfera das representações, complicando e desestabilizando as relações entre o real e o fictício, quase sempre as invertendo – tomando-as como uma nova organização dos signos, a "sociedade do espetáculo", como a percebe Guy Debord (2003). Tanto Lyotard (que opera através da lógica do simulacro) quanto Jameson (que opera através da dialética do reflexo) dedicaram especial atenção às mídias, às cerimônias e protocolos do poder político, aos conglomerados empresariais desdobrados em múltiplas direções de especulação (*holdings*), às ciências voltadas para o desenvolvimento de implementos tecnológicos (especialmente digitais) que, dada sua progressão geométrica, mais adensaram essa infindável produção de mensagens, imagens, bancos de dados e manipulação de informações. Adentramos, assim, uma era que, para outros autores, é pura semiose e extensão de imagens e informações entre si, onde despontam ciborgues, clones, avatares, realidade virtual, duplicações e replicações que, caracterizada como cultura das mídias, ultrapassou a anterior cultura de massas (SANTAELLA, 2004).

---

[6] Ao qual corresponde, do ponto de vista político, o chamado "estado de exceção", um modo de performatividade onde "o totalitarismo moderno pode ser definido, nesse sentido, como a instauração, por meio do estado de exceção, de uma guerra civil legal que permite a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político, [...] uma das práticas essenciais dos Estados contemporâneos, inclusive dos chamados democráticos" (AGAMBEN, 2004, p. 13).

Se toda cultura é mediação – quando tomada em sua realidade semiótica e dentro dos parâmetros da semiosfera –, não faz muito sentido insistir na noção de simulacro, como quer Lyotard, uma vez que tal viés deriva de uma pressuposição metafísica, mas pensar que a cultura não é um mundo à parte, mas sim uma estrutura simbólica dinâmica, interfaceada, plurimorfa e organizada em redes, sempre uma complexa manifestação material do dialogismo. E que o ego, antes de ser uma estrutura unitária ou produto de uma emanação celestial à procura da verdade, se organiza em planos culturais, comporta desdobramentos e refrações, sendo o resultado, como quer Lacan, de uma coleção desordenada de identificações, cuja ilusória unidade é apenas uma projeção do imaginário. Se o real externo é, portanto, múltiplo (a cultura), também o ego que a vive e percebe o é, adensando essas conexões entre o dentro e o fora.

É nessa acepção que a "reprodutibilidade" cultural – instância pioneiramente desbastada por Benjamin no início da crise da modernidade – volta a cintilar no horizonte pós-moderno, agora em seu perfil enquanto "performatividade"; uma vez que não mais estamos lidando com um original e uma cópia, mas num mundo onde tudo é cópia ou, melhor dizendo, nada é original: tudo é intertexto. Ou, dito de outro modo, onde tudo replica, tudo se reproduz, tudo se torna signo de signo, confundindo a origem e mesclando as derivações, a exigir novas apreensões para as interfaces entre os fenômenos. O dinheiro, por exemplo, sustentáculo do sistema de produção, está cada dia menos presente, substituído pelos contracheques e cartões de plástico, aplicações financeiras e letras de câmbio, tornando sua existência apenas virtual. Migrando da era mecânica e analógica, o capital tornou-se, ao longo do século XX, informatizado e digital. Na mesma medida, transformações corporais rapidamente tornaram-se plausíveis podendo o negro cantor adolescente Michel Jackson passar, em dez anos, à condição de pop star adulto branco, empregando recursos de alta tecnologia que refizeram seu corpo, criando uma virtualidade biológica e existencial. Os gêneros e a sexualidade constituem-se, nesse sentido, em outros exemplos diariamente presentes na mídia.

Muitos artistas ligados à body art se cansaram de demonstrá-lo. No Brasil, o espetáculo *Borboletas de Sol de Asas Magoadas* (2006) enfoca a vida do travesti Beth. Em sua primeira parte, o espectador é introduzido naquele ambiente um pouco nebuloso e apenas inferido no qual um rapaz se transforma em moça, empregando, para tanto, inúmeros artifícios, seja para disfarçar seus traços mais evidentemente masculinos, seja para realçar aqueles mais próximos dos femininos. Ficamos sabendo, então, que tudo é "truque". Que ele ficou o dia inteiro com as mãos para cima para evitar o inchaço das veias das mãos; que usou tantos e tantos cremes para dar volume aos cabelos, caprichosamente ensaiados para, num rodopiar de cabeça, voarem luminosos; dos segredos para disfarçar a barba e realçar o "carão", das dificuldades para comprar sapatos de salto com numeração grande etc. etc. Uma verdadeira aula sobre a produção social da feminilidade – ao menos como ele/ela a vê, a vive, a deseja ou pensa que também os outros acreditam ser um padrão feminino de apresentação. Estamos, assim, diante do *fake* mais descarado.

O mais instigante é que o espetáculo foi criado e é interpretado pela atriz Evelyn Ligoki, uma gaúcha longelínea e desenvolta que, por força do papel, se desdobra sobre si várias vezes, em agudo exercício performativo. Mulher, ela representa um homem que quer parecer (ou ser) uma mulher; ocasião para que todos seus gestos, atitudes, posturas e inflexões vocais passem por rigorosos exercícios de readequação e replicação, com o objetivo de criar "um outro ser", uma mulher superlativa, um ápice de feminilidade impostada. Seu trabalho artístico é tão minucioso, adequado e mimético que mesmo espectadores experimentados ficam em dúvida quanto a estar diante de uma atriz ou um ator, instância fundamental para criar a almejada ambiguidade e atingir a sensibilidade da plateia.

Aberto aos incidentes do dia, aos acontecimentos da rua, às características da plateia de cada sessão, *Borboletas* é uma performance que alcança todos os estratos da performatividade: a construção de um ser mediante a reprodução de pedaços de ações ou comportamentos, como antes referido, ensaiados e manejados, nesse caso, com finalidade artística, mas que são os mesmos que, no cotidiano, outros seres humanos empregam para se apresentar socialmente através de pautas comportamentais.

Prevalecer, sobreviver, superar

No núcleo do conceito de performatividade está a acepção de "virtual" (ou, como querem alguns, de "simulação"). Ela absorve tudo o que está na circunvizinhança de "símil, como se, em lugar de, experimento, tentativa, ensaio, fingimento" ou "disfarce", quando tais termos designam ou referem operações ligadas à concepção/execução de um ato ou performance. Tais ações podem preceder ou serem simultâneas ao próprio agir, com ele guardando relações íntimas e indissociáveis. Onde a ênfase incide, em todos esses casos, sobre o modo como são realizadas as ações.

Estamos vivendo a era dos *reality shows*, quando a TV inunda o mundo com imagens pseudo-reais, programas que imitam ou simulam a própria vida, avizinhados na zona limítrofe entre o ser e o parecer. Programas jornalísticos são cuidadosamente urdidos com reportagens que, mesmo baseadas em fatos reais ou imagens autênticas de acontecimentos, sofrem um tratamento dramatúrgico antes de irem ao ar. Edita-se o escandaloso, o chocante, a violência, o horror, o indecente, o abusivo, o transgressivo, apresentando-se tais materiais sob formatos abafados e pasteurizados, que evitem causar pânico, repulsa, recusa ou infundir reações adversas sobre os telespectadores. Trata-se da lógica do melodrama: o mundo é violento, sanguinário, horripilante, mas também terno, acolhedor, aprazível. A cada imagem de guerra deve corresponder outra de campos floridos; a cada ato de violência, outro de generosidade; para um assassinato, a notícia do nascimento de trigêmeos, e assim fica controlada a angústia e zerada a conta entre amor e ódio, vilões e virtuosos que – a tolerância, afinal, é uma dádiva nos corações bem-aventurados – constituem a dupla face desse mundo.

Programas como *Lost, Survivals, The Truman Show,* entre outros, foram concebidos exatamente nessa zona fronteiriça entre o real e o aparente, onde o "desafio" – e há algo mais perturbador e instigante para um jovem que a emulação? – é o propulsor mais eloquente, capaz de galvanizar desejos e expectativas, projetos e identificações, não apenas entre os espectadores, mas também entre os participantes, pessoas comuns que se submetem a disputar algum tipo de prêmio. No período da Depressão e do New Deal, dada a escassez de empregos, tornou-se moda a criação de concursos de resistência: Carlson McCullers retratou, em *They shoot horses, don't they?*, uma maratona de dança na qual o casal vencedor seria aquele que resistisse ainda se movendo por mais tempo. A fórmula, típica das sociedades movidas pela concorrência e que estimulam a disputa como princípio de sobrevivência, pegou. *Big Brother Brasil, O Aprendiz* ou *Jogo Duro* são variações locais do lema "prevalecer, sobreviver, superar".

Se os limites entre o real e o ficcional estão borrados na TV, igualmente o estão na vida, digamos, cotidiana. A virtualidade impera sob vários formatos: quando uma superpotência testa um míssil, quando um cientista recria em laboratório as condições mesmas do meio biológico para experimentos, quando utilizamos cartões de crédito.

Dolls, essas garotas que se vestem de boneca e levam a passear seus "modelitos", infestam os clubes noturnos das grandes cidades; ao lado de *drag queens,* "largados", *tattooeds, bad boys, rappers* e *junkies* que, cada qual no seu figurino, compõe tribos e erigem espaços para viverem suas fantasias, excentricidades e particularidades que – mesmo vividas aos milhões – infundem a ilusão de autenticidade, passam como algo original.

"O pós-modernismo ensina que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido. E, na arte, ele o faz deixando visíveis as contradições entre sua auto-reflexividade e sua fundamentação histórica", adverte Linda Hutcheon (1991, p. 15) em relação a esse contexto no qual estamos nos movendo. Tais "contradições da auto-reflexividade" constituem um outro modo de falar a performatividade; através daquela inesgotável rede intertextual que percorre a cultura em todos seus formatos: a paródia, a citação, o metadiscurso, a subjetivação do paradigma, o uso da lógica paradoxal, as metonímias, as metáforas, os anacolutos, todas essas formas problemáticas (porque nunca isentas ou indivisas) com que a humanidade se auto-representa.

Existem artistas, contudo, que não gostam de ser tomados como humanos ou comuns mortais, pois almejam algum tipo de diferença essencial e, pelo menos desde meados dos anos de 1960, alimentam um declarado ódio ao virtual, ao dramático, à teatralidade que insiste em escamotear-se e imiscuir-se nas mais remotas representações da cultura. O crítico Michael Fried (1968), em seu célebre *Art and objecthood*, ajudou a disseminar essa atitude ao escrever: "o sucesso, ou mesmo a sobrevivência das artes, começa crescentemente a depender de sua capacidade de negar o teatro", abrindo a série de outras negativas urdidas na mesma direção. Cabe, então, perguntar: onde está essa intangível objetividade da arte, alheia e superior ao mundo, que se pretende afastada da teatralidade? Não, certamente, no percurso da *action painting*, da *body art*, da *performance art*, da *live art*, da *povera*, da *environmental*, do brutalismo que, em modo crescente, voltaram-se para o teatral e com ele efetuaram conluios e permutas, exatamente derrubando fronteiras, turvando limites, espetacularizando seus produtos e ações. A resposta estaria na *minimal*? Naquela busca de simplicidade, despojamento e magreza puritana de formas e linhas que marcam os objetos de Judd, Stella ou Morris?[7]

É preciso ficar claro que a teatralidade não está "na coisa", mas no olhar do espectador; ela é um produto mental propiciado pelas percepções e, para emergir, não depende de um palco, atores ou cenografia, mas tão somente de uma operação de linguagem intermediando um sujeito e um objeto, para ficarmos na distinção clássica e que, não fortuitamente, remete também à metáfora objetual do próprio espetáculo *minimal*: algo a ser visto, alguém para ver.[8]

Teatralidade e performatividade são irmãs siamesas, nascidas do mesmo influxo fenomenológico que fundamenta a mais elementar experiência de um sujeito: olhar. Está na base de todos os nascimentos, próprios ou figurados, subjacentes à expressão "dar à luz". Essa base antropológica que infunde uma instalação no mundo faz decantar um imaginário, fundeia uma pessoa – cindida, dialógica, pulsional – e, por isso mesmo, dramática, vetorizada por tensões diversas e antagônicas, por vezes conflitivas outras ambivalentes, mas sempre disjuntivas, o eu e o Outro. Razão pela qual a objetividade, aquela quimera positivista referida por Mr. Fried, diz respeito apenas a uma parte do todo, talvez a menos significativa, quando se trata do campo artístico, da vida dos artistas, da inserção da arte na discussão cultural.

---

[7] Com muita propriedade Georges Didi-Huberman deslindou a aporia minimal, ao salientar as conexões que se produzem entre sujeito e forma: "A relação do sujeito com a forma se verá enfim, e sempre nos dois quadros problemáticos, perturbada de parte a parte. Perturbada porque violentamente deslocada: deslocada a questão do belo e do julgamento de gosto; deslocada a questão do ideal e da intenção artística. Sempre uma "coerção estrutural" terá sido tematizada com o lance de dados 'estranho' de cada "singularidade sintomática". E do choque desses dois paradigmas nasce a forma ela mesma, a produção formal que nos faz compreender – que ela trabalha numa ordem de "intensidade" tanto quanto de extensão tópica. Toda a beleza da análise freudiana está em nos fazer tangível a intensidade singular das imagens do sonho através da "disjunção do afeto e da representação", disjunção que nos faz compreender por que uma cena terrível, a morte de um ser querido, por exemplo, pode afigurar-se-nos absolutamente 'neutra' ou 'desafetada' num sonho – e por que, reciprocamente, um simples cubo negro poderá de repente mostrar-se de uma louca intensidade. Sabemos, por outro lado, que Roman Jakobson não estava tão distante desses problemas quando definia, dando aos psicanalistas um objeto eminentemente de reflexão, seu conceito lingüístico de 'embreante' (*shifter*) como uma espécie de função sintomática, indicial, na qual se sobrepõem – no espaço de uma palavra mínima, no espaço de uma intensidade ou de uma fulguração do discurso – a coerção global do código e a intervenção local, subjuntiva, da mensagem" (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 218); o que possibilita, então, a eclosão do confronto, do drama, do espetáculo.

[8] "A teatralidade é o resultado do trabalho poético do artista. Ela é um jogo de ilusões e de aparências para o espectador que é chamado a centrar sua atenção sobre a relação sujeito/objeto, sobre o deslocamento dos signos que tal relação pressupõe", observa Josette Féral (2003, p. 75, nota).

Como destaca Schechner (2007, p. 26), “tudo pode ser estudado ‘como’ física, química, direito, medicina – ou qualquer outra disciplina. Porque o que se afirma com o ‘como’ é que o objeto de estudo será considerado ‘da perspectiva de, ou em termos de uma disciplina específica’.[...] Há tantas espécies de ‘como’ quanto os campos de estudo”, o que nos remete novamente à viseira de Mr. Fried, ao propor verificar o mundo apenas da perspectiva das artes visuais, esquecendo-se que ela depende dos artistas e estes habitam uma dada sociedade culturalmente organizada. Como proposta interdisciplinar, os estudos da performance almejam ultrapassar tais dicotomias de enfoque.

O teatro

Dado o caráter dramático, representacional e inteiramente performático do teatro, como singularizar sua performatividade? Convém lembrar que estamos diante de um substantivo abstrato derivado de adjetivo, ênfase que, tal como sucede com “teatralidade”, indica uma torção operada sobre o substantivo, logo um modo ou maneira de se apresentar. Algo que pode ser expresso como “fazer o que se faz”; ou seja, enquanto faz o indivíduo não perde a consciência de que está fazendo, podendo mesmo, sob certas circunstâncias, enfatizá-lo ou dar-lhe destaque. Nesse sentido largo, todo teatro metateatral pode ser tomado, pela sua própria constituição, como articulado com performatividade; uma vez que mobiliza recursos de sua própria narratividade enquanto discurso. Isso pode ocorrer quer no plano do texto (as falas, as cenas, a cenografia ou outros elementos se apresentam como êmulos do palco ou da atividade cênica) quanto do espetáculo (como na *commedia dell'arte*, na ópera-balé, na mágica, na *féerie*, nas mascaradas etc., espécimes marcados por acentuado teatralismo).

Hamlet fornece um proto-exemplo: os dois rústicos encarregados de abrirem a cova para o corpo de Ofélia discutem entre si se ela deveria ou não ser enterrada em cemitério cristão, uma vez que havia cometido suicídio. Um deles retruca que um ato “*has three branches; it is, to act, to do and to perform: argal, she drowned herself wittingly*” (ato V, 1º).[9]

Mais particularmente, a performatividade é observada no trabalho do ator, dissolvida na enormidade de recursos que pode ele dispor para tornar-se “virtualmente outro”: na caracterização (perucas, corcundas, barrigas, narizes, postiços em geral), na composição (posturas, gestos, expressões fisionômicas, mímica), na tipificação (conhecida, em francês, como *emploi*, todo o conjunto de recursos empregados para parecer um tipo já conhecido pela plateia, quer do ponto de vista físico quer psicológico e que almeja uma rápida identificação). São esses seus recursos clássicos. Em consonância com novos procedimentos, poderemos ter o distanciamento (brechtiano ou não), a narratividade (ênfase no aspecto fabular), a ilustração corporal (gestos de ênfase) ou o chamado teatro físico, a mimese corporal (adoção de gestos, posturas e mímica do modelo seguido), entre outros.

---

[9] “Um ato tem três partes, a saber: agir, fazer, consumar: *ergum* ela se afogou voluntariamente”, conforme a tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Em nota, ele complementa tais significados: “Como já notava Sir John Hawkins, um amigo do Dr. Johnson, os argumentos do sacristão lembram os de um processo de 1554, sobre o suicídio, por afogamento, de Sir James Hales. O ato de suicidar-se, diz-se nesse processo, consta de três partes: a “meditação” sobre a conveniência ou inconveniência de suicidar-se; a resolução de o fazer; e a “perfeição” ou execução do ato, que tem duas partes, o “começo” e o “fim” que é a morte, conseqüência do ato (SHAKESPEARE, 1976).

Determinadas modalidades cênicas – o teatro de rua, as formas animadas, o novo circo, a dança-teatro, o teatro de bonecos – costumam dar relevância a seus elementos de performatividade, como modo de sublinhar seus materiais expressivos, almejando assim mais ampla comunicação ou lutarem contra os ruídos que nelas intervêm.

Há algumas décadas o teatro brasileiro registra alguns espetáculos muito particulares, quase sempre nascidos da iniciativa popular e que se tornaram atrações anuais nas cidades onde ocorrem, tais como a Fundação de São Vicente, SP (montagem na praia que congrega centenas de moradores da cidade, ultimamente contando com protagonistas convidados), a Tomada de Laguna, um episódio da Revolução Farroupilha (na cidade de Laguna, SC) ou a Paixão de Cristo (em Nova Jerusalém, PE), esta repetida, em versão menor, em inúmeras cidades do país. São eles exemplos de performatividade superlativa, uma vez que envolvem não-atores em desempenhos rituais, irmanados num evento prenhe de significados e ressonâncias para as comunidades. O Boi de Parintins, o Carnaval e inúmeras outras manifestações cênicas espalhadas pelo país apenas confirmam essa arraigada necessidade de representação que encoraja as populações.

Por outro lado, temos os espetáculos militantes, igualmente produtos da mobilização popular, organizados como ritos que visam algum tipo de conscientização, arregimentação ou outros em torno de causas sociais. Nesse viés, temos os comícios e atos públicos periódicos, ao lado de manifestações estáveis como as Paradas Gay ou as Místicas do Movimento dos Sem Terra, que visam enraizar sentidos e sentimentos entre os correligionários.

Mas como identificar os traços performativos sublinhando a linguagem teatral de uma perspectiva mais restritamente estética? Para concordar com Josette Féral (2008, p. 197-210), salientar, de início, aquilo que ela contém enquanto ação mais que representação, no sentido mimético que mobiliza, e nisso também concordando com Schechner, que enfatiza o aspecto ligado ao "fazer" ali implicado. Alguns espetáculos brasileiros recentes permitem essa verificação, como *Café Com Queijo* (1999), criado pelo LUME, onde os intérpretes cantam, dançam e contam histórias, sem que as mesmas possuam relação entre si, mas fulgurem num fundo comum de crenças, valores e sentidos. Mais que personagens e situações, a realização destaca seus intérpretes, o modo como particularizam e executam as ações dadas à vista. Nessa mesma perspectiva estão muitas outras produções, tais como *Bugiaria*, de Moacir Chaves (1999), *O Homem que virou disco voador*, criado por Aderbal Freire Filho (2003), *Pessoas Invisíveis*, da Armazém (2002), *Um Homem é Um Homem*, do Galpão (2006), *Agreste*, pela Cia. Razões Inversas (2004), *Ensaio Hamlet*, da Cia. dos Atores (2006), *A Pedra do Reino*, pelo CPT/Antunes Filho (2006), *Vida, o filme*, com Os Dezequilibrados (2005), entre múltiplos outros exemplares, assim como a totalidade da produção do Oficina ou Oi Nóis Aqui Traveiz que, díspares quanto aos propósitos estéticos, possuem em comum as refrações encetadas entre o que é dito e o modo como isso é levado à cena.

Há, em todos esses casos, uma buscada desnaturalização da representação. *Gaivota, tema para um conto curto* (2007) levou ainda mais longe as dissociações já presentes em *Ensaio Hamlet*, duas encenações de Henrique Diaz para a Cia dos Atores, grupo carioca marcado pela pesquisa formal. Baseado em Tchecov, espetáculo à deriva, à beira do precipício ficcional, a questão do fracasso da peça escrita pela personagem Treplev foi tomada como *leitmotiv* para a concepção de Diaz que, desse modo, a amplificou, tornando real e presente para os intérpretes aquela crise antes ficcional. Desse jogo de possíveis, dessas ranhuras entre o real e o ficcional, a narrativa escoa, estreitando enormemente o intervalo entre atores e personagens. O símbolo da gaivota, tanto como um sonho de liberdade para o artista, quanto como o desejo de Nina de conquistar outras alturas, foi dissolvido entre todas as figuras, tornando-as ambivalentes entre o que fazem em cena e o que gostariam de estar fazendo, intensificando os gestos, declarações, movimentos, marcados todos por essas tensões de enunciação.

Em seu artigo para o programa, Diaz faz alusão ao tempo. Sublinha-o como motor guiando a pesquisa formal, ancorado entre aquele do início do século XX e este do XXI, uma ponte que cada intérprete procurou dentro de si, articulando seu desempenho para fazer vibrar essa tensão, como se percorressem uma fita de Moebius: um vai e vem contínuo, uma recorrente angústia frente à "duração", pontilhada, aqui e ali, de sorrisos melancólicos e frases de algibeira que tentam saltar fora desse escorregar sem fim.

Numa nova interpretação para *Toda Nudez Será Castigada* (2005), a Armazém insistiu nas características obsessivas que pontuam a obra, concentrando nas reverberações imaginárias de Herculano, o viúvo que se apaixona pela prostituta Geni, o vértice de sua narrativa. Tomando-a como um movimento de introjeção (o encenador Paulo de Moraes a situou "na cabeça" do protagonista), a trama procura colocar em cena aquilo que a imaginação da personagem masculina central se dá em espetáculo: saltos bruscos de cenas e situações, roupas muito maiores que o normal, gente girando nas paredes, camas, cadeiras e utensílios em instável dança pelo espaço, faces e expressões marcadas por acentos expressionistas.

Mais que vivenciarem as criaturas, os intérpretes as mostram, as exibem como exemplares de uma dada configuração mental e social, exacerbada por instâncias afetivas turbulentas e entrelaçada através de diagramas conflitivos. As luzes, a cenografia, os figurinos, tudo ajuda a destacar o buscado descolamento entre intenção e gesto, empurrando a percepção do espectador para o abismo especular, a crise entre o que é e o que poderia ser.

Rainha[(s)] (2008), espetáculo de Cibele Forjaz com Georgette Fadel e Isabel Teixeira, constitui outra demonstração de performatividade exacerbada. O motivo central é a disputa entre as rainhas Elizabeth I e Mary Stuart, tendo a clássica cena escrita por Schiller como alavanca. Mas o que temos em cena é o enfrentamento efetivo das duas atrizes, ora no plano real, ora no fictício, ora no presente, ora no passado, alinhavando os opostos pontos de vista que manifestam frente ao material dramático privilegiado: a disputa pelo coração da cena. Metáfora e realidade, tal coração é também símbolo e emblema, a galvanizar e dar consistência aos enfrentamentos. Num momento de ápice, esse coração jorra sangue, fazendo com que a metáfora deslize do plano simbólico para o concreto, oferecendo-se enquanto espetáculo. Noutro momento o público é solicitado a votar o destino de Mary. A montagem absorve esse movimento performático e o administra, mais uma vez dando à vista sua pronunciada performatividade, agora como demonstração de um rito processual que culmina com a decapitação de Mary.

Nas páginas finais de *O teatro pós-dramático,* Hans-Thies Lehmann (2007, p. 401) se interroga sobre o futuro do teatro, arguindo sobre os avatares da representatibilidade. Elucida, então, que o que está em jogo é, ainda, o destino: "se o teatro dramático seguiu o padrão do destino antigo nos moldes de uma narração, do desenrolar de uma fábula, no teatro pós-dramático chega-se a uma articulação que não se baseia na trama, mas na manifestação do corpo: o destino fala aqui a partir dos gestos, não a partir do *mythos*." A performatividade está nesse novo modo de fazer falar o destino.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.
BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica". In: *Obras Escolhidas*, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.
CARLSON. Marvin. *Performance, a critical introduction*. London/New York. Routledge, 2004.
CUSSET, François. *Filosofia francesa – a influência de Foucault, Derrida, Deleuze & cia*. Porto Alegre: Artmed, 2008.
DAVIS, Tracy D. e POSTLEWAIT, Thomas. *Theatricality, theatre and performance theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
DÉBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2005.
FÉRAL, Josette. "Por uma poética da performatividade: o teatro performativo". In *Sala Preta*, nº 8, 2008, PPGAC-ECA-USP, pp. 197-210.

_______. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.
FRIED, Michael, "Art and Objecthood", in Gregory Battcock, ed. *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press, 1968.
FISCHER-LICHTE, Érika. *The show and the gaze of theatre*. Iowa: University of Iowa Press, 1997.
GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2005.
GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance – do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
ISER, Wolfgang. *How to do theory*. Victoria: Blackwell Publishing, 2007.
JAMESON. Frederic. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2007.
LACAN, Jacques. *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosacnaif, 2007.
LYOTARD, François. *Discours, figures*. Paris: Klincksieck, 1971.
SANTAELLA, Lúcia. *Cultura e artes do pós-humano*. São Paulo: Paulus, 2003.
SCHECHNER, Richard. *Performance theory*. London/New York: Routledge, 2006.
_______. *Performance studies: An introduction*. London/New York: Routledge, 2007.
_______. *Performance – teoria & prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.
_______. *Environmental theatre*. London/New York: Aplause,1994.
SINGER, Milton, ed. *Traditional India*: Structrure and Change. Philadelphia: American Folklore Society, 1959.
SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
TURNER, Victor. *From ritual to theatre*. New York: PAJ Publications, 1992.
_______. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1988.
ZHUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.

Performance e performatividade:
o que são os *Performance Studies*?

Josette Féral (Menez Chapleau / Emilie Olivier)
Tradução de Edélcio Mostaço e Cláudia Sachs*

Publicado em 2002 e reeditado em 2006, o livro de Richard Schechner *Performance studies: an Introduction* oferece o mais completo panorama até o momento sobre os estudos da performance.[1] Livro denso e complexo, tráz o acréscimo de ilustrações, caixas de texto contendo definições e citações de diversos teóricos, oferecendo um percurso múltiplo do conceito de performance, sublinhando os diferentes tipos de leituras a que o conceito se presta. Schechner não endossa tais opiniões, além dos múltiplos ataques, diretos e indiretos, recusando o pensamento moderno que lhe parece demasiado cartesiano, alienante e autoritário. A leitura desse livro, que nos ocupará a seguir, não tenta ser um sumário objetivo e fiel do pensamento de Schechner mas se propõe a abordar as distintas interpretações da noção de performance.

---

* Todos os textos em inglês foram traduzidos dos originais e não das versões em francês apresentadas pelos autores no interior do artigo, como modo de preservar maior fidelidade na tradução. Em sua grande maioria, encontram-se nas notas de rodapé. [NT]

[1] Ver, entre outros, as publicações de Carlson, Fischer-Lichte, Puchner & Ackerman, Reinelt e Roache, Turner (ver a bibliografia para as referências completas).

Entrando no jogo, Schechner afirma o tom pós-moderno do livro:

> [...] os valores que guiam as pessoas não são 'naturais', transcendentes [...]. Os valores pertencem à ideologia, às ciências, às artes, à religião [...] As diferenças entre culturas são tão profundas que nenhuma teoria da performance é universal [...]. Os Estudos Performáticos não organizam nem seus objetos nem seus métodos num sistema unitário [...]. Os projetos de pesquisa dentro dos Estudos Performáticos frequentemente vão ao encontro ou se chocam com as hierarquias de ideias, de organizações ou pessoas rigidamente estabelecidas.[2]

As reflexões sobre a performance (o performativo) inscrevem-se globalmente, nos Estados Unidos, numa perspectiva que afirma:

a) a realidade não é percebida tal qual, mas através de interpretações, de construções de aspectos significantes;
b) essas interpretações devem ser multiperspectivadas, ou seja, integrarem não uma visão única e dominante mas uma multiplicidade de perspectivas, assinalando que todo esforço não deve privilegiar apenas uma visão mas levar em conta os inúmeros pontos de vista ao mesmo tempo;
c) que ela deve, necessariamente, ser contextualizada e que a própria significação depende do conceito de onde se está.

Esse pensamento pós-moderno e pós-estruturalista estipula que todo conhecimento não é mais que uma interpretação da realidade e que não pode existir uma mesma visão verdadeira e objetiva dela. Toda visão da realidade é necessariamente subjetiva e falsa, não escapando, essa visão do pós-modernismo, da "fatalidade" de um relativismo subjetivo. Essa contradição dentro dos estudos performáticos, apontada por inúmeros filósofos (HABERMAS, WILBER, em particular) deve ser sublinhada, mesmo que Schechner se omita de fazê-lo.

Mas porque, então, os "Estudos Performáticos"? Schechner responde:

> Os Estudos Performáticos nasceram porque uma radical mudança no panorama intelectual e artístico emergiu no último terço do século XX. Combinada com uma insatisfação em relação ao status quo, houve uma explosão de saberes e de novos sentidos de distribuição desse conhecimento via a internet.[3]

---

[2] SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction.* London & New York: Routledge, 2002, p. 1. *"[...] the values that guide people are not "natural", transcendent [...]. Values belong to ideology, science, the arts, religion [...]. The differences among cultures are so profound that no theory of performance is universal [...]. Performance Studies does not organize its subjects and methods into a unitary system. [...]. Projects within Performance Studies often act on or act against strictly ordered or settled hierarchies of ideas, organizations, or people".*

O surgimento dos *Performances Studies* constituem a resposta encontrada pelos pesquisadores – norte americanos, sobretudo – para dar conta:

- de um lado, dar conta da abertura dos saberes e modos de comunicação, bem como das descobertas surgidas no período pós-moderno - sejam na física (Schrödinger, Bohr, Heisenberg etc), na língüística (Saussure, Austin etc) ou na filosofia (Lyotard, Derrida, Baudrillard etc). Ele responde às teorias da descontrução preconizando o fim das ideologias.
- de outro lado, evidenciar os limites dos métodos modernos de análise e os esforços para encontrar outros modos de discurso mais em acordo com a sensibilidade moderna.

Mas, o que são os *Performance Studies*? Em busca de uma definição desse novo campo de estudo, Schechner o define em relação à performance. Se a performance é definida como "ação", processo de um campo artístico dado, então os *Performance Studies* consistem em "estudar as ações". Essa nova disciplina engloba quatro campos de exploração:

1) o comportamento humano
2) a prática artística
3) o trabalho de exploração de campo (fieldwork) e
4) o engajamento social.[4]

---

[3] *Ibid*, p. 21. "*Performance studies came into existence because of a radically changed intellectual and artistic landscape emerging during the last third of the twentieth century. Combined with a dissatisfaction with the status quo was an explosion of knowledge and a new means of distributing this knowledge via internet*".

A prática dos *Performance Studies* não se limita a esses quatro aspectos. Fiéis às ideologias pós-modernas, os *Performance Studies* gostam de desfazer categorias e embaralhar as fronteiras.

> Nós tomamos como modelo (sic) as vanguardas históricas e a arte contemporânea que, há muito tempo, colocaram em questão as fronteiras entre as diferentes categorias – as mídias, os gêneros artísticos, as tradições culturais –, misturando-os ousadamente. O que acham interessante – a ópera chinesa, o barang balinês, o circo – nos interessa também. [...] Esses trabalhos de campo resistem criando um novo corpo de conhecimento ou metodologia ao modo do sonho dos cosmologistas em suas buscas por uma "teoria univesal".[5]

De outro lado, Schechner alarga por eles mesmos o próprio campo dos estudos performáticos bem além do campo artístico. Como observa Ian Maxwell :

---

[4] Schechner justapõe, malgrado seus pertencimentos a categorias completamente distintas, ferramentas de trabalho, objetos sociais, objetos de estudo.

[5] KRISHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. apud SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction, op cit*, p. 3. "*We take our lead form (sic) the historical avant-garde and contemporary art, which have long questioned the boundaries between modalities and gone about blurring them, whether those boundaries mark off media, genres, or cultural traditions. What they found interesting – Chinese opera, Balinese barong, circus – we find interesting. [...] Those working in the fields resist creating a new, singular body of knowledge or methodology of the kind cosmologists dream of in their quest for the "theory of everything""* (p.4).

> Nós partimos da premissa de que a performance não se limita às formas tradicionalmente etiquetadas como 'artísticas', e que toda teoria da performance deve, consequentemente, ser generalizável a um grande leque de práticas performativas, através e entre culturas, através da história e das categorias sociais convencionais. [...]
>
> Isso significa que os teóricos e estudantes dos *Performance Studies* devem desenvolver novas ferramentas para melhor compreender os sentidos dos objetos de suas análises ; não um texto, mas a viva, respirante, (geralmente efêmera) performance ela mesma.[6]

Assim, o domínio dos *Performance Studies* toma emprestado seus métodos e objetos de estudo de uma grande variedade de disciplinas : das ciências sociais à psicanálise, passando pela etnologia, as ciências da comunicação, a física etc.

---

[6] MAXWELL, Ian apud SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction, op cit*, p. 5 . *"We set out from the premise that performance is not limited to those forms traditionally marked as being 'artistic', and that any theory of performance must, accordingly, be generalisable to a wide range of performative practices, across and between cultures, history and conventional social categories. [...] This means that scholars and students in Performance Studies need to develop new tools with which to develop a sense of the object of their analysis: not a text, but the living, breathing (and often ephemeral) performance itself"*. Tal declaração de Ian Maxwell reprova os *Performance Studies* como sendo etnocenologia, posição teórica onde o objeto de estudo (além de seus métodos, critérios e setores de pesquisa) são análogos. A Etnocenologia é uma nova disciplina que reúne sob um mesmo nome todas as 'ciências', estudando de perto ou de longe os múltiplos aspectos dos componentes espetaculares humanamente organizados. Entre seus fundadores encontra-se, entre outros, Jean-Marie Pradier.

Schechner anota :

> Os que trabalham no campo resistem criando um novo, singular corpo de conhecimento ou metodologia ao modo do sonho dos cosmologistas em suas buscas por uma "teoria univesal".[7]

Como ressalta Barbara Kirschenblatt-Gimlett numa declaração que invoca um pouco o gestaltimo : "Os *Performance Studies* são mais que a soma de suas partes [...]."[8]. Eminentemente contraditórios, segundo as palavras de Schechner, todas as aproximações são portanto permitidas no campo dos estudos performáticos.

Conceito de performance e performatividade

O vasto campo de estudos dos *Performance Studies* cobrem uma larga gama de conceitos no interior dos quais o conceito de performance é primordial. Mas o que quer dizer performance nesse contexto? Quem faz performance?

Importa sublinhar, desde o início, que a performance, como os *performance studies* não nos cansam de alertar a todo momento, ultrapassa grandemente o domínio das artes, mesmo que seja ele o campo de estudos privilegiado.

---

[7] SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction, op cit*, p. 4. *"Those working in the fields resist creating a new, singular body of knowledge or methodology of the kind cosmologists dream of in their quest for the "theory of everything""*.

[8] KRISHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. apud SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction, op cit*, p. 3. *"Performance studies is more than the sum of its inclusions [...]"*.

A classificação sistemática tentada por Schechner e que tenta agenciar os diferentes domínios de especializações reflete bem tal diversidade. Schechner encara, com efeito, oito tipos de performances que, sem serem exaustivos, são suficientemente amplos e complexos para cobrirem não apenas as obras artísticas (rituais) mas também as ações cotidianas, esportivas, bem como os contextos ou situações peculiares onde ela pode intervir como parâmetro (relações de sexo, performances esportivas, jogos). A performance intervêm nas:

1 - situações cotidianas "ordinárias" (cozinhar, socializar etc);
2 - na criação das performances artísticas;
3 - nas ocupações esportivas e recreativas;
4 - nas situações de trabalho;
5 - nos contextos tecnológicos;
6 - nas relações de sexo;
7 - nos rituais sacros e profanos;
8 - nos jogos.

Pode-se perguntar o que legitima a existência dessas categorias, um pouco heteróclitas, mais que outras, mas o autor parece prever tais críticas e escreve: "Essa lista não é exaustiva [...]. Eu enumero esses oito aspectos para indicar o vasto território coberto pela performance" (p. 25)[9]. Para ele, essas diferentes categorias inscrevem-se numa espécie de *continuum* horizontal onde a classificação delimita os espaços e as variações e não as hierarquias onde o conceito de performance intervêm. A ideia, que se desdobra em filigranas, é que essas diferentes categorias partilham características em comuns com os rituais e os jogos. É o que sublinha muito claramente o propósito de Schchener : "jogar[10] e ritualizar estão muito próximos um do outro. De certa maneira eles sublinham todo o resto como uma fundação."

Em apoio à tais informações, Scechner convoca inúmeros pensadores : Emile Durkheim, Victor Turner, Don Handelman, Roger Caillois, D.W. Winnicott etc. Essa ideia de jogo, herdada por Schchener, encontra-se no coração das teorias da performance e dos *performance studies*. Com efeito, Turner sublinha, entre outros, que a maior parte das noções de jogo implicam em princípios de descontração, liberdade e divertimento. Para ele o jogo pode estar em tudo e em parte nenhuma, tudo imitar e não ser identificado por ninguém...

Turner:

> [...] O jogo é o auge do subterfúgio, suscitando construções frágeis e transitórias [...]. Suas metamensagens são compostas por um *pot-pourri* de elementos aparentemente díspares. [...] Ainda que, "girando em falso" como faz, esse giro do jogo nos revela [...] a possibilidade de mudarmos nossos objetivos e, consequentemente, reestruturar diferentemente aquilo que nossa cultura toma como realidade.[11]

---

[9] SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction, op cit*, p. 25. *"This list does not exhaust the possibilities [...]. I list these eight to indicate the large territory covered by performance".*

[10] Mesmo sendo "o conceito de jogo muito difícil de compreender" [...]" (*ibid*, p. 79), *"playing and ritualizing are closely related to each other. In some ways, they underlie all the rest as a foundation."* (*ibid*, p.42). Schchener ajunta que "a noção de jogo é ambígua", indicando "muitas direções simultaneamente". (*ibid*, p.79).

Apoiando-se nesse propósito de Turner, Schechner completa essa explicação precisando que jogar, é fazer alguma coisa de "falso".

> É um estado, uma atividade, uma erupção de liberdade ; muitas vezes ligada à regras, outras muito livres. Ele é penetrante. É uma ação que todo mundo faz bem como assiste outros fazerem [...]. O jogo pode subverter os poderes constituídos, como na paródia ou nos carnavais, ou pode ser cruel, um poder absoluto [...].[12]

À essa noção de falso, fundamental para uma definição da performance, ajunta-se aquela de ritual, mais rígida, mais estrita, constituída pelas ações representadas ou restauradas. Concebido como memória em ação, sobredeterminada, redundante, o ritual é "espetacular" por natureza, pode-se dizer. Ele veicula um sentido, uma mensagem que o receptor deverá apreender para que faça sentido: "A metamensagem do ritual é 'você pegou a mensagem, não!?'[13]", diz Schechner. O ritual[14] integra, portanto, desse modo, a noção de jogo, um jogo

---

[11] TURNER, Victor *apud* SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction, op cit*, p. 80. *"[...] Play is the supreme bricoleur of frail transient constructions. [...]. Its metamessages are composed of a potpourri of apparently incongruous elements. [...] Yet, although "spinning loose" as it were, the wheel of play reveals to us [...] the possibility of changing our goals and, therefore, the restructuring of what our culture states to be reality".*

[12] SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction, op cit*, p. 79. *"It is a mood, an activity, an eruption of liberty; sometimes it is rule-bound, sometimes very free. It is pervasive. It is something everyone does as well as watch others engage in [...]. [...] Play can subvert the powers-that-be, as in parody or carnival, or it can be cruel, absolute power [...]".*

concebido como divertimento ("surpresa e abertura") ao qual se ajunta a eficácia, séria mas também com rigidez (do sentido).

Eficácia e divertimento não formam, todavia, uma verdadeira oposição. Essa vai ser determinada sobretudo pelos polos de um *continuum* a balizarem os diferentes domínios onde intervêm a performance.

Sob a instigação dos rituais, os jogos[15] (no sentido mais estrito de *games*) repousam sobre um consenso e com a meta de uma sequencia mais ou menos ordenada de ações num tempo/espaço preciso. Schechner, entretanto, demora-se numa análise muito detalhada das categorias de jogo (e, mais especificamente, sobre a categoria do jogo do ator), que ele subdivide, por sua vez, em numerosas espécies. Retomando as ideias de Michel Kirby, assentadas essencialmente sobre os graus da personificação[16], Schchener torna esse sistema mais complexo, apoiando-se, a seu modo, não na relação entrte ator e personagem, mas na relação desse último com a realidade cotidiana, o que resulta na seguinte classificação: 1) jogo realista ; 2) jogo brechtiano ; 3) jogo codificado ; 4) transe ; 5) máscaras e marionetes.[17] O "jogo realista" apresenta sobre a cena comportamentos calcados sobre aqueles da vida cotidiana e o ator deve, de qualquer maneira, desaparecer atrás deles. Esse estilo, dominante no Ocidente após um século (entre outras causas em função do cinema), invade atualmente o mundo oriental. Quase em oposição, o jogo codificado, ainda que também se inspirando nos comportamentos cotidianos, está diante de todo um sistema semiótico de referências que apresentam um parentesco com a linguagem falada e escrita, na medida em que possui seu próprio vocabulário, sua gramática, que devem ser compreendidas para se compreender o que exprimem.

---

[13] *Ibid*, p. 57.

[14] Há, de fato, uma infinidade de variações entre a ação estritamente eficiente e a ação puramente divertida. Schechner nada mais faz que dar conta da multiplicidade de difinições do jogo e do ritual, explorando igualmente suas origens, manifestações, funções (sociais, culturais, psicológicas...) e seus modos de desenvolvimento. A análise das diferenças/similaridades entre os rituais animais e humanos permitem definir uma função importante : a comunicação. "O que fazem as abelhas? Elas se comunicam por meio de um sistema simbólico de movimentos. Essa espécie de comunicação sugere uma conexão, entre tantas outras, ligando os rituais humanos e animais" [*"So what are bees doing? They are communicating by means of a symbolic system of movements. This kind of communication suggests a connection, one of very many, linking human and animal rituals."* (*ibid*, p.51)]. O estudo permite, assim, a compreensão dos fundamentos dos rituais. Determinados geneticamente, eles gravitam em torno de alguns temas importantes: a dominação, a reprodução, a demarcação de território e a alimentação. Sublinha o autor, todavia, que os rituais são mais que simples estruturas comportamentais biologicamente determinadas, o que permite aos seres humanos se remeterem a um passado coletivo, construir uma identidade, formar as comunidades etc.

Tais categorias, evidentemente, podem ser mescladas e formar o que Schechner denomina de jogo híbrido:

> Muitos atores não aderem rigorosamente às categorias que discuto. Numa só e mesma performance, um ator pode representar em modo realista, usar uma máscara, combinar comportamentos codificados com improvisações, e por outros caminhos saltar e romper fronteiras entre diferentes modalidades de ações.[18]

Segundo o autor, todos os tipos de jogos e mesmo todas as formas de performances seguem um processo em dez partes:

Tais partes podem ser reagrupadas em três grandes categorias:

A - a proto-performance (1- treinamento, 2- laboratório, 3- ensaio)

B - A performance ela mesma (4- aquecimento, 5- performance pública, 6- contexto da performance/evento em torno da performance, 7- repouso, desarme)

---

[15] Os jogos obedecem a uma lógica narrativa de causas e efeitos, com um conflito, entre ganhadores e perdedores. O consenso se encarna num conjunto de regras, mais ou menos colocadas, que formam o quadro da atividade lúdica. Elas podem ser suspensas por não condizerem mais com os objetivos visados ou ainda por puro espírito subversivo. Notemos que o jogo também pode ser desordenado e não obedecer mais que uma ou duas "regras" muito primárias (ex.: ter prazer, nunca ferir). Schchener assim resume as tendências lúdicas principais: *"The first kind of playing is rule-bound, where all players accept the rules of the game and are equal before the law. The second kind of playing is Nietzschean, where the gods can change the rules of the game at any time, and therefore, where nothing is certain."* (*ibid*, p.82). Em outras palavras, o primeiro tipo de jogo funda-se sobre a convergência (regras precisas, rígidas), enquanto o segundo sobre a divergência (regras imprecisas, abertas).

[16] A idéia de M. Kirby é que há um *continuum* entre o *minimalista* e o *jogo total* (aquele dos xamãs e das pessoas em transe). Kirby fala em jogo minimalista para designar um ator jogando uma personagem praticamente ausente (Beckett, Wilson, Kantor) e em jogo total, onde a personagem "possui" o ator. Schechner retoma e desenvolve essa classificação (*ibid*, p. 147-148).

[17] As palavras escolhidas, afirma ele mais uma vez, "são um tanto quanto arbitrárias". (ibid, p. 148).

[18] *Ibid*, p. 173. *"Many actors do not strictly adhere to the categories I have discussed. In one and the same performance, an actor may perform realistically, use a mask, combine codified behavior with improvisation, and in other ways jump or elide the boundaries between kinds of acting".*

C - As consequências ou a pós-performance (*aftermath*), (8- resposta crítica, 9- arquivamento, 10- lembrança).

* a proto-performance (aquilo que Eugenio Barba chama de nível pré-expressivo) é aquilo que precede ou dá nascimento à performance;

* a performance concerne à representação;

* as consequencias englobam os impactos da performance sobre todos os contextos, do menor (o próprio ator) ao maior (o país, a cidade...).

Performar é reunir quatro grandes tipos de ação

Na tentativa de definir a essência da performance (ou seja, daquilo que é performado) – um conceito dificil de agarrar, como indica o título da primeira parte do capítulo que lhe é consagrado : "Uma palavra difícil de explicar" (p. 110) – e tentando defini-lo para além das categorias que implicam numa taxionomia das situações performativas, Schechner afirma que ela está ligada às combinações de relações de quatro grandes tipos de ação evocadas por quatro expressões verbais que sintetizam os mecanismos ou traços fundadores de toda realidade performada.

Performar, no sentido primeiro de "prevalecer ou ultrapassar os limites de certo estandar, assim como investir num espetáculo, num jogo ou num ritual", é o resultado de certas ações:

1. ser (*being*), ou seja comportar-se (*to behave*). Ser, diz Schechner, é a própria existência;
2. fazer (*doing*), é a atividade de tudo o que existe, desde os quarks até os seres humanos;

3. mostrar fazendo (*showing doing*), ligado à natureza dos comportamentos humanos. "Mostrar o que se faz" consiste em "performar" (*to perform*), em dar-se em espetáculo, a exibir (ou a exibir-se), em sublinhar a ação;
4. explicar essa "exposição" do fazer (*explaining showing doing*). Tal ação (*explaining showing doing*) é o campo dos pesquisadores e dos críticos e consiste em refletir sobre o mundo da performance e do mundo como performance (performatividade). Ela define o trabalho, o campo de ação dos *Performance Studies*.[19]

Essa classificação, de acordo com outra grande fundadora dos *performance studies* B. Kirschenblatt-Gimblett, sublinha que esses verbos (de ação), às vezes separados às vezes combinados, jamais se excluem. Ao contrário, eles interagem entre si sobretudo no processo performativo do artesão (que faz e adota um certo comportamento: *to do and to behave*), do mágico ou do artista de circo (que mostra o feito e adota um modo de ser: *to show a doing and to behave*); entre o padre e o diplomata (que é quem joga e também adota um certo comportamento: *to be and behave*).

Retenhamos essas ideias essenciais que voltam em todas as teorizações sobre a performance : são elas : 1) é feita de ações que "se mostram", que se dão em espetáculo (porque "performar" é "mostrar o 'feito'"); 2) é restauração de comportamentos e representação de comportamentos.

---

[19] *Ibid*, p. 22.

Performances, nos diz Schchener, [...] são feitas de comportamentos reapresentados (*twice behaved*), de comportamentos restaurados (*restored behavior*), por ações (*performed actions*) que as pessoas treinam executar, que praticam, que repetem.[20]

Essa ideia de "restauração" do comportamento é crucial para todas as teorias norte-americanas da performance, mas ela apresenta certas dificuldades na medida em que, muito rapidamente, parece que a noção possa ser aplicada não importa a que ação (uma vez que um comportamento é sempre feito de ações que repetem ou imitam outras ações, afirma o autor), de modo que qualquer ação pode ser considerada como *performance*. Nessa acepção alargada do conceito de performance é o contexto socio-cultural que estabelece as balizas (o que nos remete novamente à primeira definição);

> Alguma coisa "é" performance quando o contexto socio-histórico, as convenções, usos e tradições dizem que ela é. [...] Não se pode determinar o que "é" uma performance sem se referir às circunstâncias culturais específicas. Não há nada inerente à uma ação que a torne uma performance ou a desqualifique enquanto tal. Uma das vantagens do tipo de teoria que estou propondo é que qualquer ação é uma performance. Mas do ponto de vista das práticas culturais algumas ações poderão ser tomadas como performances vantajosas e outras não ; e isso vai variar de uma cultura para outra. [...][21]

É possível também usar metaforicamente o conceito de performance, o que permite aos pesquisadores estudar não importa que objeto segundo os parâmetros espaço-temporais que caracterizam a ação. Os objetos de estudo dos *Performance Studies* tornam-se, assim, infinitos : "[...] porque qualquer coisa pode ser estudada "como" performance." (p. 30).[22] Mas como passar dessa definição de performance àquela de performatividade?

O que é performatividade?

A performatividade, nos diz Schchener, é ao mesmo tempo uma ferramenta teórica e um ponto de vista analítico orientado. Se toda realidade, objeto, acontecimento ou ação podem ser vistos do ponto de vista da performance, isso significa que como performance (*as performance*), há, portanto, performatividade em todas as coisas. Dito de outro modo,

---

[20] *Ibid*, p. 22. *"Performances, [...] are made of "twice-behaved behaviors, "restored behavior", performed actions that people train to do, that they practice and rehearse. [...]".*

[21] *Ibid*, p. 30. *"Something "is" performance when historical and social context, convention, usage, and tradition say it is. [...] One cannot determine what "is" a performance without referring to specific cultural circumstances. There is nothing inherent in an action itself that makes it a performance or disqualifies it as a performance. From the vantage of the kind of performance theory I am propounding, every action is a performance. But from the vantage of cultural practice, some actions will be deemed performances and others not; and this will vary from culture to culture [...]".*

[22] *Ibid*, p. 30. *"[...] just about anything can be studied "as" performance."*

decidir ver em qualquer coisa seu "potencial" performativo, um funcionamento ou um estado que possui possíveis similitudes com a performance correspondente.

A performatividade não é um fim em si mesmo, uma realidade concreta ou acabada mas um processo. Ela é construção (uma realidade X como performance) e reconstrução (reconhecimento intelectual das etapas dessa consttrução).

Schchener escreve:

> Em outras palavras, também aqui não há limites para a performatividade (...). Mesmo as não-performances – sentar numa cadeira, atravessar a rua, dormir – podem ser realizadas como performances através da impostação de tais ações ordinárias "as performance".[23]

Conceito ele mesmo flexível, ferramenta maleável, a definição de performatividade (assim como o de teatralidade) não fica menos dependente daquele que é seu objeto de referência: a performance. Para melhor compreender, deve-se voltar aos quatro verbos de sempre. Vejamos mais de perto o que cobrem esses quatro verbos que dão conta das modalidades de performances e permitem estudá-las. Eles se tornam os meios, manifestações do objeto-performance, permitindo estudá-la.

a. *To do* ou como aceitar o perigo do desafio. A performance é sempre ação, sempre um domínio do "fazer". Mesmo ser, do ponto de vista da performance, está

---

[23] *In other words, just as there are no theoretical limits to performativity (...). Even non-performance - sitting in a chair, crossing the street, sleeping - can be made into a performance by framing these ordinary actions "as performance". Ibid,* p. 142.

ligado a um "fazer" ou a um "re-fazer". A performatividade, a fortiriori, é marcada pelo princípio de ação (ela é processo mais que objeto pronto). Assim, fazer é um dos primeiros princípios do performativo.

De fato, se retornarmos para melhor compreender, nas origens do termo e no sentido que lhe atribui J.L. austin, ele surge como um conceito definido nos anos de 1950 para designar as palavras que, ao invés de "dizerem" alguma coisa, "fazem" alguma coisa. Assim, a expressão "eu os declaro marido e mulher", – pronunciada pelo padre numa cerimônia de casamento – possui um valor "performativo". Austin explica:

> O termo "performativo" [...] deriva, com certeza, do verbo *perform* [...]; ele indica que o produto de uma enunciação é a performação de uma ação. O uso das palavras, portanto, é tido como, ou o mesmo que, a principal ocorrência na performance do ato [...].[24]

Visando descrever e nomear esse tipo particular de enunciação (emissões), que, como as promessas, os votos ou os julgamentos, não se contentam somente em dizer, mas o fazem ao mesmo tempo em que produzem simultaneamente aquilo que enunciam, Austin lhes denomina verbos performativos (*How to do things with*

---

[24] AUSTIN, John Langshaw. *Quand dire, c'est faire*. Paris: Éditions du Seuil, Coll. "L'ordre philosophique", p. 41-43. *"The term [...] 'performative' is derived, of course, from 'perform' [...]: it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action. The uttering of the words is, indeed, usually a, or even the, leading incident in the performance of the act [...]".*

words). No entanto, observa ele, para serem efetivamente performativas, estas enunciações exigem circunstâncias especiais que as tornam possíveis (condições de credibilidade: padre, juiz).

Este conceito será retomado por John R. Searle que o desenvolverá em sua célebre teoria dos atos de fala. Outros ainda os utilizarão e a "performatividade" alargará ainda mais o seu campo semântico. Inspirado por Austin e Searle, Schechner adapta essa utilização do termo performativo às ações cênicas e da vida cotidiana. Hoje, nos diz Schechner, a performatividade[25] está em quase tudo "[...] no comportamento cotidiano, nas profissões, na internet e nos meios de comunicação, nas artes e na linguagem"[26].

> O conceito de performatividade pode, portanto, aplicar-se não só a toda ação, mas também às disciplinas que geralmente não entram no campo da performance: a arquitetura, a literatura, o direito, a pintura, etc. O performativo de Austin

---

[25] Entre os conceitos que os termos performativo e performatividade evocam, existem também os pós-modernos (Lyotard, Hutcheon, Jameson ...), as simulações (Baudrillard), o pós-estruturalismo (Derrida, Foucault ...), a construção de raça (Piper), a construção de gênero (Butler), e a relação entre performatividade e performance (Kaprow, Banes, Brentano ...). "Às vezes, essas palavras [performatividade e performativo] são utilizadas com precisão. Mas, mais frequentemente, são utilizadas para indicar vagamente algo que é "como uma performance" sem realmente ser uma performance no sentido ortodoxo ou formal". SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction, op cit*, p. 110).

> concerne apenas aos atos de enunciação. Mas aqueles que se basearam nas ideias de Austin descobriram rapidamente uma vasta gama de ações relacionadas à língua (atos da fala) e aplicaram a teoria da performatividade à todas as esferas da vida social, e a insistência de Derrida ao fato de que todos os códigos humanos e expressões culturais são "escritos" é um exemplo revelador desse pensamento.[27]

Essa performatividade toda-poderosa, englobante, imanente, que incita os artistas a explodirem as fronteiras de sua arte, a quebrarem os quadros convencionais e a se aventurarem em novos caminhos que Austin e depois Searle (que propôs a enunciação performativa, a palavra-ato, os atos da fala) são os primeiros a reconhecer : suas teorias apresentam uma certa fragilidade na medida em que toda enunciação requer uma situação determinada ou estritamente determinável na realidade para acontecer e atingir sua finalidade (dizer ou fazer, no caso do performativo). Os verbos performativos devem necessariamente estar ligados a "contextos [de enunciação] exaustivamente definíveis. [Eles pressupõem uma] consciência livre e presente em toda a operação."[28] "Derrida, como comentado, desenvolveu e ampliou largamente o conceito de Austin, e seu pensamento é crucial para a ideia de performatividade como hoje empregada, criticava justamente esse ponto. Para ele, considerar a performatividade implica num "poder dizer e querer dizer absolutamente completo e senhor de si mesmo."[29] No entanto, parece que, na maioria dos casos, a enunciação performativa numa situação ordinária falha, escorrega, foge de seu objetivo, levando à não realização da ação, à sua fuga ou à sua suspensão num nada. Ela pode também se transformar em uma falsa promessa, em um julgamento errado.[30]

---

[26] *Ibid*, p.110.

[27] *Ibidem*, p.141. *"Austin's performative concerned utterances only. But those who built on Austin's ideas were soon discovering a wide range of "speech acts" and applying theory of performativity to all areas of social life, Derrida's insistence that all human codes and cultural expression are*

Derrida (depois de Austin), observa que a ação em jogo nas locuções performtivas frequentemente culmina em fracasso, em sua não realização, em sua própria (de)negação. O paradoxo é total: concebido para refletir um processo de comunicação no centro da atividade humana, esse conceito acaba quebrando o conceito tradicional de comunicação (de linguagem), sendo a performatividade linguística mais intuitiva que concreta, forçando-a a sair de seu carácter puramente semiótico, linguístico ou simbólico.

> J. Derrida observa em seu livro *Marges de la philosophie*: a enunciação performativa "não tem seu referencial (...) fora dela, ou mesmo na frente dela e na presença dela. Ela produz ou transforma

---

"writing" is a powerful example of this kind of thinking".

[28] DERRIDA, Jacques. *Marges de la Philosophie.* Paris: Éditions Minuit, Coll. "Critique", 1972, p. 384.

[29] *ibid*, p. 384.

[30] FELMAN, Shoshana. *Le scandale du corps parlant: Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues.* Paris: Éditions du Seuil, Coll. "Philosophie générale", 1980.

> uma situação, ela opera; (...) e esta constitui sua estrutura interna, sua função ou sua finalidade".[31]

A reflexão de Derrida é um marco na evolução do conceito de performatividade, na medida em que afirma que a ação contida na enunciação performativa pode ou não ser eficaz[32], e na medida em que essa observação torna-se um verdadeiro princípio inerente à própria natureza dessa categoria de locução. O "valor de risco", o "fracasso" tornam-se constitutivos da performatividade, devendo ser considerados como norma. Se a enunciação performativa envolve uma ação real (que efetivamente faz), seu objetivo (atualização das normas) nem sempre é alcançado. É dessa maneira que Derrida consegue retirar a performatividade de sua aporia austiniana, permitindo-lhe tornar-se uma verdadeira ferramenta teórica transferível a outras áreas que não a linguística.

Para que nos serve, numa perspectiva teatral, essa conclusão de Derrida? Ela torna possível as enunciações performativas no teatro, enunciações que Austin rejeitou como não conformes com as características dos verbos performativos. Na verdade, se retomarmos a ideia de Austin e de Searle de que somente as situações reais de enunciação são válidas, então as enunciações performativas no teatro (um mundo de ilusão) são impensáveis. As enunciações performativas, do campo da realização e da ação, irão inevitavelmente falhar em seu objectivo num mundo construído sobre a ficção.

---

[31] DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie. op cit*, p. 382.

[32] Mesmo no caso de uma ação em si mesma, como quando alguém que se lança num desafio (Pólo Norte, Kilimanjaro, ganhar uma corrida, ou também não beber, não comer chocolate ...) sempre corre o risco de não atingir seu objetivo, de falhar.

No entanto, sabemos, à partir de Derrida, e graças a ele, que o fracasso do performativo não é um erro, mas um direito, um princípio natural. Aquilo que estava faltando se torna vantagem: a enunciação performativa pode surgir em qualquer tipo de contexto, ordinário ou não, real ou imaginário, sério ou fantasioso. Sua concretização é, de qualquer modo, em essência, aleatória e "parasitária" (termo derrideano). Por natureza, a enunciação performativa é instável e ambígua, jamais unívoca. Por vezes código reconhecível e signo camaleão (a simulação do signo), a enunciação performativa encontra sua originalidade na pluralidade intrínsica de suas significações. "Como o jogo funciona, o performativo não é 'verdadeiro' ou 'falso', 'certo' ou 'errado'. Ele acontece"[33], resume Schechner.

A contribuição de Derrida é fundamental nessa expansão do sentido atribuído ao termo que ultrapassa largamente o campo da linguística. Derrida o atribui, por exemplo, a qualquer processo de escritura. Na verdade, na medida em que, para Derrida, todos os códigos humanos e expressões culturais são escritos, então a performatividade em si é escrita. Isso levanta a possibilidade de considerar a performatividade de qualquer processo artístico e até mesmo de qualquer atividade humana. O que também significa que qualquer escrita é performativa[34].

---

[33] SCHECHNER, Richard, *Performance Studies: An Introduction, op cit., p.127. "As play acts, performative are not "true" or "false", "right" or "wrong". They happen".*

A partir disso, é fácil afirmar que a performatividade acompanha necessariamente o surgimento de significados múltiplos e que ela oscila entre o reconhecimento e a ambiguidade dos significados. Ela aparece como sinônimo de fluidez, instabilidade, abertura do campo de possibilidades, lá onde a teatralidade teria a ver com os signos. Ela seria aquilo que permite fazer escapar numa obra as fragilidades do pensamento linear e unívoco moderno. Ela vai ao encontro do "um" para fazer emergir o "plural". Aberta e instável, a escrita é, portanto, performativa. Ela é multisignificante e, portanto, decodificável. Porque se ela é código, bem estabelecido em sistema e reprodutível certamente ao infinito, o significado desses códigos, ao contrário, bem como sua composição, não é um, mas são plurais.

---

[34] Dizer que toda escrita é performtiva no sentido de que sua significação não é dada de uma vez por todas, nem dada de maneira unidirecional, alinha-se com uma das principais preocupações da filosofia pós-moderna. No campo das artes, de um ponto de vista hermenêutico, os filósofos e críticos pós-modernos voltaram a questionar a autoridade do autor. A modernidade fez do trabalho de interpretação de uma obra um verdadeiro juramento de obediência ao pensamento do autor : deve-se respeitar a qualquer preço aquilo que o autor quiz dizer, sem desviar, sem se permitir trazer, seja como leitor ou espectador, sua própria liberdade de criação na construção da obra e de seus significados. Entretanto, a idéia que emerge com os pós-modernos, como Derrida, Baudrillard, é que, retomando as palavras de Schechner "a escrita produzida pelas autoridades não é "transparente" - uma janela através da qual a pessoa vê a "verdade", o "real", ou o "natural". (...) Quem escreve desempenha a autoridade. Ainda assim, toda autoridade, independente de sua proclamação de eternidade e universalidade, é temporária." (*ibid*, p.126). Toda escrita passa as intenções de seu autor, e aqueles que a recebem o fazem através de seus próprios caminhos, vivências, conhecimento e horizonte de expectativas. Toda escrita (sobretudo artística) é uma escrita com buracos, com zonas de sombras, com contradições, com enigmas que cada um poderá preencher ou resolver à sua maneira, enriquecendo assim a rede de significados. Idéia que nos faz lembrar mais uma vez de um pensamento de Derrida, que escreveu que os performativos de Austin conheciam suas aporias teóricas porque foram concebidas como necessariamente ligadas à "contextos [de enunciação] exaustivamente definíveis, de consciência livre e presente à totalidade da operação, de querer dizer absolutamente pleno e mestre de si mesmo." (DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie. op cit*, p. 384). À luz dessa citação, compreendemos, mais uma vez, o quanto o processo de escrita é atravessado pela performatividade.

Daí o recurso previligiado em certas obras à fragmentação, aos paradoxos, a colagem-montagem, que preconiza as associações de ideias ao invés do pensamento racional. A escrita cênica já não é hierárquica e ordenada; ela é desconstruída e caótica, ela introduz o evento, reconhece o risco. Performativo, no sentido de Derrida, que a chama de "disseminação que escapa ao horizonte da unidade de sentido", para retomar aqui uma expressão invocada no *Marges de la philosophie*[35].

b) Para ser, para se comportar ou o peso das repetições. Experimentar rever os conceitos relacionados ao conceito de performatividade, é necessariamente um retorno às teorias da performance. Entretanto, um elemento retorna seguidamente, tanto entre os observadores da performance (artística, ritual ou cotidiana), quanto entre os filósofos atraídos pela invenção do conceito de performatividade: a ideia de repetição. Goffman e Schechner salientam a importância da repetição, ou mesmo a rotina de qualquer atividade realizada.

---

[35] *ibid*, p. 384.

Goffman escreveu, em *La mise en scène de la vie quotidienne I: La présentation de soi* (A representação do eu na vida cotidiana I : A apresentação de si):

> Pode-se chamar papel ou rotina o modelo de ação pré-estabelecido [a palavra é muito significativa e revela a essência repetitiva], que se desenvolve durante uma representação e que se pode apresentar ou utilizar em outras ocasiões[36].

E Schechner afirma:

> As performances – artísticas, rituais ou da vida ordinária – são feitas de comportamentos duplamente agidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para executar, que praticam e ensaiam[37].

Na arte a ideia de repetição – e, portanto, de preparação (consciente) para a performance – é clara. Na vida cotidiana, o treinamento ou a preparação para desempenhá-la se estabelece, a longo prazo, de maneira às vezes imposta, às vezes não consciente através da educação, pelo peso das convenções sociais e tradições. O conceito de repetição também salienta que a forma como o ser humano se comporta não é jamais inato, mas sempre aprendido, construído, instruído (naturalmente de modos diferentes em cada cultura)[38].

---

[36] GOFFMAN, Erving. *La mise en scène de la vie quotidienne I: La présentation de soi*. Paris: Éditions de Minuit, 1973, p. 23. *"The pre-established pattern of action which is unfolded during a performance and which may be presented or played through on other occasions may be called a 'part' or a 'routine'".*

[37] SCHECHNER. Richard. *Performance Studies: An Introduction, op cit*, p. 22. *"Performances - of art, rituals, or ordinary life - are made of 'twice-behaved behaviors', 'restored behaviors', performed actions that people train to do, that they practice and rehearse".*

A ideia de repetição é semelhante à de reprodução. Um gesto ou um ato repetido é algo infinitamente reprodutível, segunda ideia-chave do conceito de performatividade.

> A performance em termos de comportamento restaurado significa que nunca foi realizada pela primeira vez, mas sempre pela segunda vez e pela enésima vez: um comportamento repetido[39].

No horizonte desse paradoxo em que cada performance, mesmo repetida, é única, visto que portadora de uma vida (*Liveness*) singular e efêmera, a ação se inscreve na imediatização do presente. Como podem a repetição e a singularidade misturar-se sem serem negadas? Schechner salienta que, por um lado, a atividade ou realidade performada, visto que é incorporada, não pode ser, em cada um de seus ressurgimentos, uma réplica idêntica à precedente; por outro lado, mesmo repetida, uma ação se inscreve necessariamente nos contextos sócio-históricos de produções diferentes (recepção da performance; nuances presentes no estado (psicológico, físico, etc.) do performer). Isso faz com que a repetição ou a citação sejam, ao mesmo tempo, cópia e original (simulação), a contextualização na qual ela emerge: contextos sempre diferentes, jamais saturados que fazem com que o significado nunca seja único, mas sempre variável e plural. Todas essas variações garantirão que cada performance seja única a cada vez.

Em outras palavras, se o ato performado é repetição, ele não é, ainda assim, nem clone nem imitação. Ele surge, a cada vez, como reprodução de si mesmo assim como de outro. A performance, em sua relação ao mesmo, gera o outro (um desdobramento, do qual voltaremos a falar).

Sentimos aqui como a escrita, de acordo com Derrida, está próxima da ideia de simulação de Baudrillard.[40] De fato, a escrita (pós-estruturalista) consiste em 'iterações', - citações e repetições. Na verdade, a performatividade é iterativa.

Sobre isto, deve ser compreendido que é do 'produzir' ou do acontecer de um evento que se supõe seu surgimento, em princípio presente e singular, a intervenção de uma enunciação [que poderia ser um ato, um gesto ou um mecanismo de comportamento para retomar a perspectiva antropológica de Schechner, quando fala de comportamento restaurado], que em si mesmo não é senão uma estrutura repetitiva ou citacional, ou melhor, as duas palavras que geram confusão, daí o iterável[41].

---

[38] Se seguimos nessa ideia, chegaremos a dizer que toda atividade ou ato humano, por serem repetidos ao longo dos anos, são performativos (como o fato de se cuidar, de comer, de bocejar). O cotidiano, ou seja, o habitual (o hábito, a rotina), é performativo também, já que todo gesto ou ato executado, em parte ou em sua totalidade, não é jamais original : ele é uma cópia, uma reprodução de um modelo do qual já perdemos a fonte. *"In fact all behavior is restored behaviour – all behavior consists of recombining bits of previously behaved behavior"* (*ibid*, p. 28.).

[39] *Ibid*, p. 29. *"Performance in the restored behavior sense means never for the first time, always for the second to nth time: twice-behaved behavior ."*

[40] Relatório paradoxal, conflito dos opostos que os artistas e filósofos pós-modernos examinaram freqüentemente: Jean Baudrillard, por exemplo, que fez da "simulação" (criação eterna de atos ou de realidades como cópias deles mesmos e ainda originais a cada vez). Simulação que propõe o jogo das aparências, jogo de espelhos, conflitos entre o verdadeiro e o falso, já que a cópia não é mais falsa ou menos real que o original (o que se junta à ambigüidade da enunciação performativa) onde a importância não é dada ao objeto acabado (original ou cópia) mas ao processo de reprodução. *"A simulation is not a hoax but something in which the appearance in itself is the actuality."* (*ibid*, p. 118.) Ou ainda: *"Simulation threatens the difference between the 'true' and the 'false', 'real' and 'imaginary'."* (BAUDRILLARD, Jean *apud* SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction, op cit*, p. 119).

O princípio de simulação (que implica tanto em fingir como em reproduzir, de agir e não agir, de ser real ou fictício) poderia ser um dos princípios-chave da performatividade, assim como o "comportamento restaurado" é uma marca essencial da performance.

A ideia recorrente na performatividade, além da iteração e da repetição, é a da ambiguidade. Ambiguidade, fluxo, instabilidade são conceitos intrínsecos ao processo performativo, e à performatividade ao qual está vinculado.

c) "Para mostrar um fazer" ou o jogo do desdobramento. A ideia de repetição, citação ou simulação não pode deixar de estabelecer relações produtivas com a de desdobramento: "O comportamento restaurado está "lá fora", separado de "mim". [...] O comportamento restaurado é "eu me comportando como se fosse outra pessoa" ou "como me disseram para fazê-lo".[42]

Encontra-se aqui afirmado, implicitamente, que toda performatividade requer uma apropriação pelo sujeito: o eu se desdobra, se apropria e aprende os códigos, transforma-os, joga com as repetições, joga-os com alargamento de sentidos, entra em conflito ou em acordo com eles. Há, certamente, uma margem, um hiato – uma lacuna como dissemos em outros lugares – entre mim e o código, uma zona a explorar que é individual (cada um a explora à sua maneira). O eu reproduz o código, mas mantendo uma originalidade (uma natureza) própria que releva essa "differance" de que fala Derrida. A performance, escreve M. Carlson, é sempre "emoldurada no modo de auto-reflexividade".[43] Tal inscrição ou combinação é um processo em si, processo que nunca é transparente (senão todos agiriam da mesma forma, a mesma cópia conforme o original): aquele que mostra é sempre aquele que fez. Este princípio de "mostrar fazendo", como Schechner o denomina, por ele comparado ao efeito brechtiano de distanciamento, aparece como o elemento fundante de toda performance. Lembremos que se toda atividade humana pode ser considerada como performance, estando a distinção no fato de que na performance cotidiana o sujeito não está sempre consciente do que é nem do que mostra, ao contrário de todas as performnces artísticas, rituais, esportivas ou mesmo aquelas que consistem na demonstração de excelência em um campo.

Entretanto, quem diz mostrar, o diz em relação à alteridade. Necessariamente dirigida a alguém, a performance ocorre para alguém, para o olhar do outro que lhe analisa, lhe compara, aceita-a ou a bitola, por vezes, em relação aos critérios comuns (entre o *performer* e o receptor).

No caso de teatro ou da dança, tal processo se amplia ainda mais, na medida em que os criadores tomam como material os comportamentos ou os mecanismos do eu (comportamento restaurado): isso quer dizer que os artistas tomam consciência e os põe em cena ("comportamento restaurado restaurado"). Dessa modo, compreendemos quanto o teatro é performativo.[44]

---

[41] DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie. op cit.*, p. 388. [Iteração: ato de iterar, repetir. [NT]

[42] SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction, op cit.*, p.28."*Restored behavior is 'out there', separate from 'me'.[...] restored behavior is 'me behaving as if I were someone else' or as 'I am told to do'*".

[43] CARLSON, Marvin. *Performance: a critical introduction*. New York/ London: Routledge, 1996, p. 189.

> Estar consciente desse comportamento restaurado é reconhecer o processo pelo qual os processos sociais, em suas múltiplas formas, são transformados em teatro.[45]

Estamos, portanto, muito próximos das teorias de Elizabeth Burns sobre a teatralidade da vida cotidiana.[46]

> Considerando que a performance necessita da presença do outro como olhar, essa intencionalidade intervém também na teatralidade, já que a interação do olhar entre o produtor e o receptor é essencial no processo teatral (a teatralidade), performatividade e teatralidade parecem estar estreitamente ligadas.[47]

Na verdade, não poderíamos dizer que a teatralidade seja o resultado de uma operação de performatividade. A performatividade pertenceria ao campo do fazer, lá onde a

---

[44] É o que observa Schechner, mas ele adiciona também que a relação tem duplo sentido : a performance é teatral.

[45] SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction, op cit*, p. 29. *"To become conscious of restored behavior is to recognize the process by which social processes in all their multiple forms are transformed into theatre."*

[46] Ver BURNS, Elizabeth. *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*. London: Longman, 1972.

[47] A definição dada de teatralidade também considera que ela é observável em todos os campos da vida, assim como o modelo de Schechner e suas teorias sobre a performatividade.

teatralidade revela a percepção desse fazer. Mas esse fazer, que pode ter lugar na vida cotidiana, tem, certamente, as artes como área privilegiada. A teatralidade é então da ordem da percepção, lá onde o performativo se inscreve no fazer. Quanto à consciência desse desdobramento, poderíamos nos questionar sobre as relações que a teatralidade e a performatividade tem com o desdobramento. Que diferença há entre o desdobramento performativo estabelecido por Schechner e o desdobramento teatral sublinhado pelo termo lacuna na introdução de obra? O desdobramento performativo se situa no nível do eu [*moi*] (relação do eu com os outros eu(s) [*moi(s)*] (eu [*moi*] aprendido, codificado ... que envolve, em alguns casos, relações com "papéis". Tal relação com o eu [moi] é em si mesma dupla: ela é, por um lado, uma relação de desconstrução (desvelamento, fragmentação), como dissemos, mas também um fenômeno de construção da identidade. Essa é a tese de Judith Butler, filósofa americana e teorizadora dos queer studies. Em sua ideia de "comportamento restaurado" ou comportamento codificado, o sexo e a raça de cada indivíduo são o resultado de uma aprendizagem ou uma construção imposta pela sociedade, a tradição, etc. Para ela, a construção da identidade é um processo performativo. Construção que pode, a qualquer momento, suportar a extravagância e o caos da desconstrução voluntária e consciente do sujeito. Essa constitui uma nova etapa no caminho performativo da tomada de consciência de si, de sua realidade, de sua identidade.

---

[48] BEAUVOIR, Simone de. apud SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. p. 130.

Esse é o terceiro tipo de processo performativo e identitário. Como Simone de Beauvoir afirmou que "não nascemos mulher, mas nos tornamos mulher"[48], Butler afirma, "o gênero é um ato que foi ensaiado".[49] Significa isso que o sujeito pode se recondicionar, se reinstruir e, portanto, se reconstruir apoiando-se nos mecanismos de outro gênero, de outra raça ou de outra cultura? "As diferentes formas que um corpo possui para mostrar ou produzir o seu significado cultural são performativos; não há, portanto, nenhuma identidade preexistente segundo a qual possamos medir um ato ou atributo. Não haveria nenhuma ação relativa ao gênero (sexo) que seja verdadeira ou falsa, real ou distorcida, e o postulado de uma verdadeira identidade sexual aparece como uma ficção reguladora", continua Butler.[50]

Desempenhar um gênero, uma raça ou qualquer outra construção de identidade cultural é também jogar com essa função, atuar, assim como jogamos sermos ou nos comportarmos de tal ou qual maneira em nosso ambiente cultural e social. A ficção, como já havíamos subentendido, aflora da realidade de qualquer performance.

*

O que é, então, a teatralidade, senão a criação de um universo ficcional, de um espaço separado da vida quotidiana,

---

[49] BUTLER, Judith. apud SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. p. 131

[50] *ibid*, p. 131. *"The various ways a body shows or produces its cultural signification, are performative, then there is no preexisting identity by which an act or an attribute might be measured; there would be no true nor false, real or distorted acts of gender, and the postulation of a true gender identity would be revealed as a regulatory fiction, continua Butler".*

de um espaço de transição entre o real e a ficção (que representa o real, infunde a ilusão)? Qual o limite, que diferença estabelecer entre performatividade e teatralidade?

Talvez seja neste reportar-se à si e à identidade, mais forte na performatividade que na teatralidade, que devemos encontrar uma distinção possível. O processo performativo age diretamente no coração e no corpo da identidade do performer, questionando, destruindo, reconstruindo seu eu [*moi*], sua subjetividade sem a passagem obrigatória por uma personagem. A performance toca o sujeito que vai para a cena, que se produz, que executa. Se o ator performa, ele realmente age com o seu corpo e sua voz em cena. Seu corpo efetivamente age. Existe realmente uma perda, dispendio, gasto energético, parte de si. Como parte do real e não da ficção, nunca nem verdadeiro nem falso, sempre fluido, sempre instável, em perpétuo recomeço, repetição infinita e ainda assim jamais idêntica, o ato performativo está no coração do funcionamento humano.[51]

Referências bibliográficas

AUSTIN, John Langshaw. *Quand dire, c'est faire*. Paris: Éditions du Seuil, Coll. «L'ordre philosophique», 183 p.

BAUDRILLHARD, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, 1981, 235 p.

---

[51] O livro termina com um longo capítulo sobre a globalização e o interculturalismo na área da performance. O objectivo da globalização, em seu sentido mais amplo, nos explica Schechner, é o de integrar todos os sistemas numa gigantesca rede. Para explorar os possíveis efeitos dessa tendência, o autor cita vários estudiosos que debatem a questão, que analisam as desigualdades globais (Thomas Friedman), a dominação da cultura americana (Ngugi wa Thiong'o), o mimetismo colonial (Frantz Fanon, Homi

BEAUVOIR, Simone de. *Le deuxième sexe. volumes I et II.* Paris: Gallimard, 1999, 408 et 663 p.

BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre: pour un féminisme de la subversion.* Paris: Éditions la Découverte, 2005, 283 p.

BUTLER, Judith. «Performative acts and gender constitution» in: *Theatre Journal,* vol. 40 no. 4, 1988, p. 519-531.

BURNS, Elizabeth. *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life.* Londres: Longman, 1972, 246 p.

CARLSON, Marvin. *Performance: a critical introduction.* New York et Londres: Routledge, 1996, 147 p.

DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie.* Paris: Éditions Minuit, Coll. «Critique», 1972, 396 p.

DUVIGNAUD, Jean et KHAZNADAR, Chérif. *La scène et la terre: questions d'ethnoscénologie.* Paris: Maison des cultures du monde, Coll. «

K. Bhabha), as performances turísticas (Katuka Ole Maima Hamisi), as performances integrais, e o surgimento de novos estilos de expressão (Patrice Pavis, Kuo Pao Kun, etc). Schechner expressa suas preocupações artísticas e sócio-políticas: "Dada a situação global volátil, o que devem fazer os artistas? Deveriam parar com as atividades interculturais? Ou são estes precisamente os tempos em que essas obras são mais necessárias? Quão cuidadosos devem ser os artistas – os não-ocidentais, bem como os ocidentais – em relação a quem tomam emprestado, que uso fazem eles das artes e dos rituais de outras culturas, e como trabalhos individuais podem exacerbar ou atenuar os desequilíbrios? Artistas devem boicotar festivais internacionais e performances turísticas?" (SCHECHNER, Richard, *Performance Studies: An Introduction, op cit,* p.269). Os *Performance Studies* se inscrevem evidentemente nessa perspectiva de globalização e o autor discute vários tipos de estudos de caráter "integral", que seguem os princípios essenciais da globalização. Mencionados em certos tipos verticais e horizontais. As tentativas de estudos ou sínteses verticais tendem a revelar as hierarquias fundamentais (áreas transculturais, transpessoais, etc.) enquanto os estudos horizontais tendem a descobrir as constantes heterárquicas ("heterarquia": o contrário a qualquer tipo de hierarquia. O desaparecimento dos níveis leva ao desaparecimento de uma classificação "ordenada". A heterarquia tem suas origens nas teorias de "rede

L'internationale de l'imaginaire, Nouvelle série, no 5».1996, 296p.

FELMAN, Shoshana. *Le scandale du corps parlant: Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues.* Paris: Éditions du Seuil, Coll. «Philosophie générale», 1980, 218 p.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre.* Londres et New York: Routledge, 2005, 240 p.

GOFFMAN, Erving. *La mise en scène de la vie quotidienne I: La presentation de soi.* Paris: Éditions de Minuit, 1973, 251 p.

HABERMAS, Jurgen. *Le discours philosophique de la modernité.* Paris: Gallimard, Coll. « Bibliothèque de philosophie », 1988, 484 p.

LYON, David. *Postmodernity.* Minneapolis: University of Minnesota Press, Coll. «Concepts in social thought», 1994, 104 p.

MCCULLOCH , Warren Sturgis. *Embodiments of Mind.* Cambridge.

---

neural" e de inteligência artificial. (MCCULLOCH, 1965; WILBER, 2000, etc.)), localizadas num mesmo plano (área intercultural, interpessoal). Entre os teóricos que trabalham com idéias transculturais e interculturais são citados Grotowski e Barba, com quem Schechner obviamente não compartilha as "opiniões". Ele os acusa de utopismo e de não apresentarem uma abordagem suficientemente rigorosa; ele os critica por tirarem conclusões precipitadas a partir de dados limitados e basear suas investigações em falsas premissas. Suas teorias, acredita ele, refletem, sobretudo, preferências culturais. Notamos que Schechner comete também esses erros, talvez apenas pela sua posição resolutamente pós-moderna. Esses erros (conceitos vagos, conclusões prematuras, contradições múltiplas) não diminuem seu livro *Performance Studies* em seu principal mérito: nos fazer descobrir uma vasta gama de teorias, mas poderá essa obra incentivar o desenvolvimento daquilo que, para Schechner, representa uma fascinante maneira de análise e compreensão do mundo por vir? Para tanto, talvez teria sido necessário que o autor escolhesse entre escrever uma síntese de diferentes ideias relacionadas com a performance, a composição de uma reflexão pessoal e a elaboração "científica" de uma nova teoria. Suas opiniões, suas tomadas de posição, apenas fazem aumentar a complexidade e a onda de um tema já suficientemente problemático. Um texto mais "neutro" (na medida do possível), mais objetivo,

MIT Press: 1965, 402 p.
ORTOLI, Sven et PHARABOD, Jean-Pierre. *Le cantique des quantiques: le monde existe-t-il?*. Paris: La Découverte Poche, Coll. «Essais», 1998, 161 p.
PUCHNER, Martin et ACKERMAN JR, Alan (ed.), *Against Theatre: Creative Destructions on the Modernist Stage*. New York: Palgrave Macmillan, 2007, 264 p.
REINELT, Janelle et ROACH, Joseph (ed.). *Critical Theory and Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992, 464 p.
SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An introduction*. Londres et New York: Routledge, 2002, 288 p.
TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. Cambridge: PAJ publications, 1988, 185 p.

---

teria sido bem-vindo. Mas teria a atitude pós-moderna do autor lhe permitido aderir a alguns dos princípios-chave da modernidade e do método científico? Sabe-se que, quando a necessidade se faz sentir, ansiosamente queremos recolher os frutos de sua aplicação... Na verdade, Schechner aprecia especialmente a física quântica, que põe em questão a própria estrutura da matéria, a definição do espaço e do tempo e a objetividade absoluta da experimentação científica. "Heisenberg, explica Schechner, descobriu que a arte de observar partículas muito pequenas (quanta de matéria-energia) muda o que está sendo observado. [...] Heisenberg derrubou a física newtoniana clássica. Se em um nível fundamental, a "natureza" não pode ser fixada fora de probabilidade, então não há solidez física, nenhuma substância material fundamental. [...] Einstein (e Deus) de lado, o princípio da incerteza subjaz há muito no pensamento contemporâneo. "(*Ibid*, p. 98-99) Recordemos, todavia, que a física quântica é baseada, como outras ciências, no método científico, o que não significa absolutamente que o estudo da realidade (ou, mais precisamente, o conhecimento que dela temos) seja dedicado à interpretação individual e à tirania da subjetividade. Assim, desde que suas teorias foram aquecidas cientistas, filósofos e outros teóricos que brandem o princípio da indeterminação (ou da incerteza) a apoiar alguns de seus pensamentos, devem também aderir aos princípios básicos desse método, sob pena de serem capturados em flagrante delito de contradição performativa.

Just a word on a page and there is drama

Apontamentos sobre o texto no teatro pós-dramático[1]

Hans-Thies Lehmann
Tradução de Stephan Baumgärtel

O texto no sentido de um conjunto essencial de significados (organizado geralmente em forma de "drama" e fixado por escrito) que a encenação podia modificar, modular, acentuar, radicalizar, mas não ignorar por completo, este texto continua um elemento constituinte para o teatro até os dias de hoje. (Se concebemos o texto como 'roteiro' num sentido mais amplo, ou seja, se compreendemos uma performance, um ritual, uma montagem teatral como a realização de um projeto, este sempre será uma espécie de "texto", independentemente de estar fixado por escrito ou não, e todo tipo de encenação continuará o "duplo" ou a sombra de algo que a precede.) A partir das vanguardas históricas e, de modo mais intensivo, a partir do surgimento da cultura midiática, as condições basilares do teatro se transformaram. Isso diz respeito principalmente às concepções da função e do status do 'texto' no teatro. Para o teatro das últimas três décadas, um triplo processo possui importância: a problematização teórica do modo como se deve pensar aquela configuração chamada texto, 'acabado' somente na aparência; ao mesmo tempo, a ampliação do conceito de texto; e a redução do peso da participação do elemento verbal (em seu sentido mais restrito) na experiência teatral.

---

[1] Título original: "Just a word on a page and there is drama. Anmerkungen zum Text im postdramatischen Theater." In: *Text und Kritik* XI/04, ed. Heinz Ludwig Arnold, p. 26- 33.

O conceito de texto dinamizou-se. O que está em primeiro plano é menos sua forma aparentemente acabada do que o processo do seu crescimento, a 'escrita' com seu caráter fundamentalmente aberto, inacabado e polissêmico: o 'geno-texto' que se encontra sob o 'fenotexto', o ritmo do 'semiótico' debaixo do 'simbólico',[2] a atividade do tecer que precede o tecido acabado. O texto é "feito com um processo de bricolagem, composto por desejos e sonhos antagônicos, ideologemas incompatíveis, impulsos, motivos e recalques pré, semi, ou inconscientes, de seus autores. No caso de seus maiores representantes, os elementos se encaixam muito menos do que a sabedoria acadêmica ousa imaginar".[3] Os textos desses autores se configuram a partir de "estratégias (muitas vezes geniais) de juntar os elementos antagônicos, disfarçar abismos, salvar as construções formais da desintegração. A unidade do texto é aparência, a ilusão desta é produto da convenção".[4] Não é por acaso que Brecht preferiu ser denominado "escritor de peças", pois o autor cria um conjunto caindo aos pedaços.[5]

---

[2] Lehmann se refere a noções sobre o processo de significação, desenvolvidas por KRISTEVA, Julia. *The Revolution of Poetic Language*. Trans. Margaret Waller. New York: Columbia University Press, 1984. Kristeva diferencia entre fenotexto e genotexto, associados, respectivamente, ao simbólico como o modo lógico e referencial da construção (social) do discurso e ao semiótico, como o modo pré-simbólico, marcado pela pulsão libidinal, do qual surge o discurso do sujeito. Enquanto o simbólico é marcado por processos lógicos de significação, o semiótico se expressa no discurso através das qualidades rítmicas, energéticas, sonoras e gestuais deste. Kristeva denomina esta dimensão pré-simbólica também de chora e alerta que sujeito e discurso são constituídos tanto pelo modo simbólico quanto pelo modo semiótico, pelo feno e pelo genotexto. Lehmann propõe, em *Teatro Pós-dramático* (São Paulo: Cosac & Naif, 2007, p.247) que na estética pós-dramática, há uma constante tensão entre ambos: "No teatro radical não se afirma nem se rejeita esta ou aquela posição; antes, o próprio posicionar-se permanece em aberto. Desse modo, a palavra se constitui em toda a sua amplitude e volume como sonoridade e como um 'dirigir-se a', como significado e apelo. Em um tal processo de significação, passando por todas as modulações do logos, o que se dá não é sua destruição, mas sua desconstrução poética – aqui teatral." [NT]

[3] Ver LEHMANN, Hans-Thies. "Stücke Zertrümmern". *Zeitung des Schauspielhauses Bochum*, Nr. 25, 1999, p.8-12.

[4] Ibidem.

[5] Lehmann faz um trocadilho com as palavras "Stückeschreiber" e "Stück-werk". "Stück", em alemão é principalmente "pedaço", mas no contexto teatral significa "peça". O "Stückeschreiber", inglês 'playwright', é literalmente o escritor de pedaços, ou seja, de peças. O que ele produz, segundo Lehmann, é "Stückwerk" que significa "conjunto de fragmentos ou retalhos, destroços", ou seja, um produto caindo aos pedaços. Com o hífen, Lehmann ativa o significado "obra, feito, resultado" inerente à palavra "werk", aproximando deste modo a obra do dramaturgo ao conjunto de fragmentos e a uma estrutura caindo aos pedaços [NT].

Uma ampliação do conceito de texto acompanhou sua dinamização. Não apenas por causa do 'linguistic turn', mas também pelo fato de que o olhar foi aguçado pela semiótica complexa e pela lógica estética específica do teatro e da performance, em seu uso do espaço (se comparada com o texto literário), tempo, corpo e língua como material cênico, que se começa a falar agora em "texto da encenação" e em *performance text*. No primeiro caso, para denominar adequadamente o conjunto de meios da encenação em seu contexto como textura de componentes entrelaçados e mutuamente impactantes, e não como uma mera adição de elementos; no segundo caso, para marcar a totalidade da situação teatral como acontecimento que segue um roteiro pré-estabelecido para todos os participantes ativos e passivos. Ultimamente, vem sendo revalorizada a fala como ato performativo e *speech act*,[6] não apenas porque o 'performative turn' virou moda, mas porque a dinamização e a ampliação do conceito de texto o exigem. Portanto, em relação ao conceito de texto, deve-se pensar tanto em um ato performativo quanto em uma "obra" como resultado implícito. Também no contexto da literatura, tradicionalmente o meio exemplar para fixar os traços da escrita (que devem ser interpretados e explicados sempre de novo e sempre diferentemente), aparecem no horizonte transformações profundas no herdado conceito de texto. A poesia gerada eletronicamente no computador, em muitos casos, não pode de modo algum ser fixada como um texto tradicional. Muitas vezes, ela somente existe no ato performativo e concreto de sua leitura, apresentando-se como uma atualização do texto por seu usuário. Ler e escrever são atos que se livraram da folha de papel, da impressão enquanto pista fixada para durar.

As considerações seguintes tratam do texto verbal em sentido mais restrito; daquilo que no teatro se oferece à compreensão e, potencialmente, a uma descrição linguísticas, ou seja, o texto no sentido mais restrito e aparente de texto falado. Num primeiro momento, parece incontestável que a participação afetiva e emocional no teatro continua a manifestar-se, especialmente, em função do efeito das palavras, dos seus significados e de sua capacidade de focar, por assim dizer, em determinados momentos a totalidade da apresentação, criando algo como uma cesura; e que esta participação se dá através do prazer vindo da palavra, de sua graciosidade e sua tristeza. Perante os distintos modos do 'teatro pós-dramático'[7], surge a questão de como pode ganhar valor o enorme potencial (quase ilimitado) que possuem a língua, a fala, a poesia, a retórica, os mil jogos entre sentido e voz, entre vozes e outros sentidos, numa prática teatral que aboliu o papel primordial do texto na hierarquia dos meios teatrais. Decerto, não é suficiente simplesmente evocar o

---

[6] Hoje em dia, âmbitos bem diversos entre eles são descritos como texto, como, por exemplo, a cidade. Embora esta fosse compreendida há muito tempo como texto, faz pouco tempo que se percebe conscientemente que a prática dos usuários (o seja, seus atos performáticos) constantemente reescreve esse texto (Michel de Certeau). Essa percepção foi formulada na esteira do reconhecimento de que as padronizações sociais não funcionam de modo infalível, mas permitem aos sujeitos, aparentemente meros manipulados, certa margem para uma 'prática textual' própria.

[7] Ver LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosacnaïfy, 2007.

"prazer do texto" (Roland Barthes) como resposta; um prazer que também surge no texto em sua realidade sensorial como puro material acústico e espaço associativo; um prazer que deve ser atualizado também no ato de leitura. A especificidade da situação teatral, onde muitos ouvem a enunciação, situação em que cada palavra se dobra e se multiplica por possuir ao menos um duplo endereçamento (um personagem intra-cênico e um espectador), exige antes de tudo uma teoria complexa do texto no teatro (ainda a ser elaborada), uma investigação precisa da palavra textual no processo teatral real. Tal teoria não pode se satisfazer nem com a exposição de uma "aspereza da voz" nem com uma análise imanente de estruturas textuais, mesmo que se deixe inspirar pelas duas. O teatro é, antes de tudo, uma situação. A língua – e nesse contexto principalmente a voz – é o lugar privilegiado da "intersubjetividade" (se não pensamos em sujeitos previamente constituídos, mas num evento interpessoal, como analisa a psicanálise lacaniana ou a pesquisa fenomenológica). A respeito dessa fenomenologia da experiência da língua falada no teatro, quero esboçar aqui somente um exemplo.

Tive a oportunidade de assistir a um dos experimentos mais radicais com a fala no teatro, *4.48 Psicose*, de Sarah Kane, na estreia mundial encenada por seu amigo e companheiro de longos anos James MacDonald, e mais tarde como impressionante monólogo na encenação de Laurent Chétouane, no Schauspielhaus Hamburg; e como performance numa memorável instalação espacial de Wanda Golonka, no schauspielfrankfurt. Trata-se de um exemplo de texto que realiza uma textualidade pós-dramática de modo extremamente coerente, criando ao mesmo tempo uma importante

poética teatral.[8] Sarah Kane foi chamada "the most far-reaching experimentalist"[9] entre os autores ingleses dos anos 90, e, tanto formalmente quanto linguisticamente, encontramos em *4.48* um exemplo de *écriture* pós-dramática que dificilmente poderia ser inventada de forma melhor. Não se trata aqui de um teatro de protagonistas, mas um teatro de vozes: meio diálogos, passagens que misturam prosa e poesia, monólogos, discursos quase científicos da psiquiatria, trechos praticamente em forma de poemas, e, em dois momentos, meras sequências de números – a língua como linguagem matemática, ou seja, no fundo uma mera escrita simbólica e não voz. Essas qualidades demonstram que a busca por uma linguagem possível levou até o limite a língua, o sentido e a representação. Alguns trechos lembram Heiner Müller, cujos trabalhos tardios devem ser nomeados pós-dramáticos em sua maioria. Outros lembram Beckett ou de textos iniciais da própria Sarah Kane. É impossível separar a linguagem desse texto de sua forma dramatúrgica. Aqui, a linguagem "é" a forma. Ela quase não tem mais nada a ver com um texto dramático. Trata-se de um teatro verbal sem locutores definidos, de um espaço sonoro teatral de vozes, de um espaço que não pode mais ser qualificado como representação de um mundo ficcional, mas empiricamente reconhecível.

---

[8] Deixo de lado a questão da tradução. O texto usa constantemente o pronome "you" em relação a várias instâncias que servem como possíveis endereçados. Tal detalhe esclarece as dificuldades que uma tradução para o alemão [ou o português] traz consigo. [Uma vez que o pronome "you" em inglês não diferencia entre a segunda pessoa do singular ou plural. NT]

[9] "A experimentalista mais ousada/a experimentalista que vai mais longe". [NT]

No texto não há nomeação dos personagens e nem uma única didascália cênica precisa. Quando encontramos tais alusões, elas podem se referir também e simplesmente ao próprio palco. Se, todavia, alguém quiser nelas encontrar uma cena hospitalar, que o faça. Mas algo mais está em jogo além da relação psiquiatra – paciente. O que está em jogo é a possibilidade de representar a própria língua, as camadas de voz, os gestos vocais. Uma vez que tais elementos não são, como no teatro dramático, meios de representação (de um mundo ficcional, de figuras previamente existentes), abre-se desde o primeiro momento a dimensão do "entre", no qual esse corpo vocal se dirige aos espectadores. O texto avança até o ponto de tornar-se uma paródia direta do próprio princípio dialógico, colocando em primeiro plano a realidade da língua no "aqui e agora" da situação teatral. Já no início, ele coloca os espectadores como elementos implícitos do jogo:

> *(A very long silence)*
> *But you have friends.*
> *(A long silence)*
> *You have a lot of friends.*
> *What do you offer your friends to make them*
> *so supportive?*
> *(A long silence)*
> *What do you offer your friends to make them*
> *so supportive?*
> *(A long silence)*
> *What do you offer?*
> *(Silence)*[10]

Depois de um "silêncio muito longo", o texto falado se inicia com uma repetida afirmação interrogativa, a respeito da qual o texto sugere, através do "but", que a ação já começou antes – o espectador não pode assistir a tudo. Esse diálogo pela "metade" é acentuado por momentos de silêncio em vez de respostas. O diálogo não se materializa – alguém fala, mas "the rest is silence". O plural "amigos" se refere (além de outras referências imagináveis) imediata e inevitavelmente ao grupo de espectadores. *Offer* oferta, dádiva, ajuda, a relação de amizade – tais noções imediatamente levantam, de modo implícito, enquanto latência temática, a questão da comunidade que o teatro enquanto situação relacional sempre traz consigo. Os espectadores fazem parte do jogo, e não são espectadores de outra cena. Outros momentos textuais, como a exclamação *Validate me/Witness me/ See me/ Love me*[11] funcionam com um apelo imediato ao público, que no teatro tem, essencialmente, a função de testemunha. (È provável que só a partir do conceito de testemunho pode-se compreender o papel peculiar da voz "ao vivo", incomparável em relação às performances midiatizadas.) E ainda há a última frase do texto – depois de um longo silêncio (ou seja, no texto escrito, depois de uma página quase inteiramente branca) – *please, open the curtains*[12] – que se refere, no mesmo sentido e de modo paradoxal (porque aqui, o abrir do pano/das cortinas marca o final), à situação teatral. (É óbvio que ela conota também o passo mortal, passo de transição para uma outra realidade mais "luminosa", apontando à situação concreta de um quarto hospitalar). Não apenas o título especifica um horário, mas o texto como um todo é dividido em 24 sequências que aludem a um ritmo temporal, mas não contêm em si unidades de ação, senão situações de fala. No entanto, como essa qualificação temporal não denota uma realidade coerente, ela se transforma em denotação do tempo enquanto tal, do tempo que é vivenciado em cena. Assim, o texto indica em muitos níveis a realidade do endereçamento, a linha energética do eixo do *teatron* (entre palco e espectadores). A experiência da própria situação teatral se antepõe a qualquer interpretação do texto (que em seu distanciamento sempre despoja o texto de poderes impactantes). Criar essa experiência é exatamente o que Kane exige em seus textos. Era seu desejo que atores e espectadores chegassem aos seus limites (também do suportável). E o que tal tarefa deveria ser a função da língua, realizável somente no teatro, facilitando *direct intellectual, emotional and physical contact with the needs of the audience.*[13] No contexto dramático, o texto é pensado principalmente em relação a sua futura realidade (virtual) enquanto teatro. Mas se Kane escolhe a fórmula *text for performance*, ela quer dizer outra coisa: um tipo de texto no qual a busca por uma intensiva situação de exceção na comunicação entre performer e espectadores sobredetermina todos os gestos da apresentação, da representação e da ficção.

---

[10] KANE, Sarah. *4.48 Psychosis*. In: *Complete Plays*. London: Methuen, 2001, p.205. (Um silêncio muito longo) / Mas você tem amigos./ (Um longo silêncio.)/ Você tem um monte de amigos. O que você oferece aos seus amigos que faz com que eles sejam tão prestativos?/ (Um longo silêncio.)/ O que você oferece aos seus amigos que faz com que eles sejam tão prestativos?/ (Um longo silêncio.)/ O que você oferece? (Silêncio.) [NT]

[11] Me valide(m)/testemunhe(m) a mim/me veja(m)/ me ame(m). [Nota do Tradutor.]

[12] "por favor, abram as cortinas", mas também "abram o pano" uma vez que 'curtain' é a palavra inglesa para denotar o pano que fecha o palco. [NT]

Essa ideia correspondeu, na encenação de Laurent Chétouane em Hamburgo, a uma postura arriscadamente "aberta" da atriz Ursula Doll, que puxou a plateia para dentro do fascinante campo hipnótico (e também atormentado) de uma fala direta que deixou os espectadores conscientes de suas existências, presença e responsabilidade latente para este momento de comunicação (verbal). O espaço vazio, o lugar dos espectadores, transforma-se em parceiro invisível e espelho. As palavras parecem ditas a partir de um outro invisível, e atribuem ao texto a dimensão do sinistro. [...] Cada palavra, cada gesto, aparece num sentido preciso como oferta, oferta de si mesmo. Ao mesmo tempo, e isso destaca o evento como além de um mero "psico" teatro, a forma cria um estranhamento tão rigoroso que o enunciante não aparece mais como origem da sua fala, mas um meio através do qual o discurso passa.

Na maioria das vezes, *4.48* foi montado como monólogo – o que funciona como pretexto à precipitada identificação do texto com a pessoa real de sua autora que se suicidou. Na estreia mundial no Royal Court Theatre, no entanto, o texto foi apresentado não por um, mas por três atores. Além disso, havia um espelho colocado acima do palco num ângulo de 45°, no qual os espectadores viam os atores uma segunda vez, estranhamente distanciados, de modo a criar, às vezes, a impressão de que se tratava de seis atores. O ponto crucial é: o mesmo texto não só possibilita leituras como monólogo, mas sugere (perante as numerosas encenações dele enquanto tal), que pode ser encenado igualmente em modo polifônico. A dissolução da figura dramática num polílogo (Julia Kristeva) significa, em modo distinto que no teatro de língua de Chétouane e sua atriz, uma desconstrução das pressuposições basais acerca da função do texto no teatro. A percepção contemporânea está tão aguçada quanto à constituição instantânea de situações, modelos de conflito e discursos que os gestos verbais e motivos que emergem do texto verbal são reconhecidos e assimilados, mesmo sem um aprofundamento psicológico. Isso torna possível a forma textual instável e fragmentada de *4.48*. Ao mesmo tempo, o teatro hoje em dia luta também contra o impulso, causado pela presença das mídias, de evitar a língua e sua intensidade,. É isso que torna tão importante a concentração radical na língua enquanto material expressivo, como na encenação em Hamburgo. Pois no teatro pós-dramático, quando o texto no sentido de uma clássica fala figurativa desaparece, não convém afastar-se da representação humana, como muitos presumem de modo errôneo. O que interessa é uma outra apresentação do ser humano, a possibilidade do discurso polifônico teatral, para através do ritmo espaço-temporal do texto, suas rupturas, cesuras e vira-voltas, articular algo daquela não-homogeneidade e cisão do sujeito, que se tornou um lugar comum na teoria filosófica, mas encontra ainda muita resistência no teatro, pois se quer ficar, obstinadamente, fixado em concepções desmontadas há muito tempo, tais como: eu, ação, conflito trágico, etc.

---

[13] "um direto contato intelectual, emocional e físico com as necessidades do público". In: KANE, Sarah. *'Drama with balls'*. *Guardian*, 20.8.1998. [NT]

Wanda Golonka criou uma instalação teatral no fundo do palco do schauspielfrankfurt, separado do resto do espaço teatral através da cortina de ferro. Ela consistia basicamente em 100 balanças montadas em cordas extremamente longas que iam até o urdimento. Criou-se assim uma impressão visual imediata, posteriormente reconhecível como motivada por uma leitura específica do texto, que não visava a reconstrução de uma cena dramática, mas a atualização e a armação de uma situação de percepção. Tais balanças tinham a função de assentos para o público. Em função dessa curiosa posição do espectador, eles foram constantemente lembrados de sua presença física no espaço. As pessoas se movimentavam e giravam um pouco, às vezes balançavam, sentindo também os movimentos dos vizinhos. Em resumo, o corpo dos espectadores nessa posição 'balançante' não pode ser esquecido. A instalação visual foi acompanhada de uma instalação auditiva: partes isoladas do texto, sons, um murmúrio, às vezes mais baixo às vezes mais alto, soavam de forma intermitente de um alto-falante. Nesse espaço, entre as balanças (entre os espectadores), a *performer* se movimentava, oferecendo o texto de *4.48*, realizando caminhadas e movimentos quase dançantes e coreografados, raramente de origem psicológica, na maior parte do tempo mantendo à distância o texto e sua pesada carga emocional. Foi o texto que dirigiu, em última análise, a intensa percepção dessas experiências cambiantes, tais como proximidade e distância, tranquilidade e incômodo, já que sua linguagem formal heterogênea exige e possibilita constantemente mudanças de atitude. Enquanto elemento liberto, colocado de modo não hierárquico para dentro do conjunto dos elementos dessa situação teatral especial, ele podia ser absorvido pelos diferentes visitantes de modo diverso: como ritmo auditivo, como endereçamento, como coleção de material significante, como modelo de um monólogo pessoal, como modelo geral.

Em Hamburgo encontramos a obsessão pela fala, que se apoderou da voz corporal da atriz; em Frankfurt, a lacuna radical entre experiência espacial, ação corporal e uma voz liberta, que soa "ao lado"; em Londres, a polifonia de atores agindo de modo relativamente clássico, mas que aparecem mediados no espelho. Em todos os casos, o teatro cria com meios específicos distintos uma relação para com o texto que pode ser captada como recusa de sua disponibilidade, como deposição da consciência enquanto instância controladora de sentido, como desconstrução não só de 'personagens' mas também dos sujeitos coletivos da modernidade, assim como desmantelamento dos 'troncos humanos' beckettianos (Adorno). A encenação londrina 'interpretou' a estrutura pós-dramática do texto, mas a encaixou numa compreensão de teatro que não abala a maioria das pressuposições tradicionais. No entanto, ela formula, no mínimo, a dissociação do sujeito. Pois quando a fala textual parte do palco, do performer, e tira o espectador de sua *splendid isolation*, trata-se de formas de um teatro pós-dramático de vozes (também quando uma única voz torna audível uma pluralidade de vozes). Nessa fala ocorre quase que um empalidecimento do dispositivo dramático, fortalecendo a força do texto enquanto esfera de endereçamento. Nesse caso, o "drama" não está sendo integrado a uma dramaturgia visual ou musical (Robert Wilson), transformado em formas córicas (Einar Schleef) ou "concretas" (Jan Fabre), em formas nas quais o texto é retomado ironicamente enquanto material histórico (Stefan Kaegi) ou pastiche de discursos públicos (René Pollesch) – todas elas possibilidades de uma estética pós-dramática. Mais do que isso, o texto aparece em sua dimensão inteira enquanto poesia, imagem sonora e reflexão, tornando-se o motivo central do teatro em sua função de endereçamento e interpelação. Quase todas, senão todas as possibilidades da língua enquanto ato performativo estão em jogo nestas formas de um teatro pós-dramático de vozes.

Lugares e estratégias de formas teatrais pós-dramáticas[1]

Patrick Primavesi
Tradução de Stephan Baumgärtel

A cena teatral atual é marcada por uma variedade de estilos, propostas programáticas, formas de encenação e abordagens de trabalho que competem entre si. Apesar de toda a diversidade das formas teatrais que veio se conformando desde os anos setenta num contexto crescentemente internacional ele diz que o contexto ficou mais e mais internacionalizado, é necessário dar relevo a alguns contextos e pressupostos que dizem respeito tanto ao potencial estético quanto político do teatro. Nada mais pode ser considerado natural ou normal, e menos ainda o lugar do teatro na sociedade contemporânea. Os locais onde o teatro é apresentado, em que contexto espacial e institucional, e qual papel ou função ele atribui ao espectador em cada caso, é tão importante quanto as estratégias artísticas, os textos com quais trabalha ou os temas que aborda no contexto de processos sociais transformativos. Muito além da função estética dos espaços cênicos, os lugares de apresentação e as instituições se revelam como fatores que determinam as possibilidades de uma encenação. Frequentemente, artistas teatrais tentam fugir da cultura representativa dos teatros municipais subvencionados para encontrar novos espectadores no espaço urbano, mas em lugares que sejam atmosfericamente interessantes e ainda não definidos como espaços artísticos. Ao mesmo tempo, artistas teatrais outrora considerados experimentais têm conseguido se apresentar nos grandes teatros subvencionados. Eles chegaram para afirmar novos olhares, bem como as obrigações ditadas pelas quotas de bilheteria, para produzir encenações como acontecimentos e experiências do imprevisível – apesar da arquitetura antiquada desses edifícios e da burocracia existente em suas estruturas administrativas.

---

[1] PRIMAVESI, Patrick. Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen. In: ARNOLD, Heinz Ludwig (org.) *Theater fürs 21. Jahrhundert*. München: Edition Text + Kritik, 2004, pp. 8 – 25.

Mesmo sob a crescente pressão das restrições orçamentárias, bem como do pensamento pragmático da política cultural, o que está em jogo para o teatro não pode ser a mera questão de segurar a existência da instituição, de agarrar-se ao modelo teatral antigo do palco italiano e da atuação representacional, para simular, dentro dos moldes do palco italiano e da atuação representacional/naturalista, uma atualidade e relevância por estrearem de vez em quando textos dramáticos contemporâneos. Uma série de tendências históricas contribuiu para que esta estética do teatro dramático mudasse: a abertura em direção a outras formas de arte, exigida já por volta de 1900; a concepção radicalmente nova do corpo em cena; a crescente importância das mídias

tecnológicas, e a transformação geral da vida social em direção ao espetáculo, ao festival, ao evento. Nesse contexto, as disputas em torno da questão de até que ponto determinadas formas de encenação eram ainda "fiéis à obra dramática", escondiam o fato de que ela – que fixa a ação através de personagens-caracteres – já não constitui mais a finalidade e o objeto principal do teatro. Além dos trabalhos críticos com os mais variados tipos de textos, desenvolveram-se formas muito distintas de processos teatrais cuja temática é, em primeiro lugar, a apresentação do corpo. Para tanto, tais processos fazem uso de elementos da dança, da *performance*, do *happening*, do circo e do esporte. Ademais, há uma série de atividades performáticas no espaço urbano que respondem às crises ou ao desaparecimento das instituições teatrais tradicionais. Essas atividades não querem ensinar nem meramente divertir. Por outro lado, mesmo nos teatros municipais subvencionados, com seu público composto na maioria por membros dos clubes de assinantes acostumados a um repertório dramático, as encenações tomam elementos emprestados da arte performática, de filmes e de novas mídias para atualizar sua linguagem. Mesmo assim, alguns diretores teatrais não deixam de exigir textos dramáticos, construídos de uma forma clara e simples para representar a realidade ou exprimir estados emocionais em moldes tradicionais. Mas deve-se partir da suposição de que tornou-se impossível deter o processo de abertura do teatro em direção a outras artes e às mídias tecnológicas, bem como o questionamento de seus alicerces estruturais e institucionais. Essa abertura está produzindo os impulsos (de fato necessários) para a transformação dos pressupostos do teatro.

Nesse contexto, faz-se necessário compreender o conceito de "teatro pós-dramático", conforme o estudo fundamental de Hans-Thies Lehmann, não de uma forma dogmática, como se fosse uma renúncia final do texto dramático. Antes, ele serve como uma ferramenta de trabalho para descrever as várias formas novas de fazer o teatro, com certa aproximação da *performance*, que seguem princípios diferentes daqueles das encenações tradicionais de uma obra dramática. Não se trata de um estilo único, mas de um processo transformador maior, que conseguiu liberar os parâmetros elementares do teatro (espaço, luz, corpo, movimento, gesto, voz, etc.) de sua submissão à obra dramática. Se as formas teatrais pós-dramáticas criam espaços experimentais para percepções não habituais, o fazem, sobretudo, por possibilitar uma nova consciência da "situação" que o teatro, desde sempre, significa enquanto prática cultural: um encontro entre pessoas que atuam e espectadores. A simultaneidade das tentativas, por um lado, de encenar espaços de vida urbana e, por outro lado, de transformar os palácios da cultura em pontos de encontro para aqueles que querem aparecer como membros da cena cultural, ou seja, transformá-los em *location*, aponta para as transformações que estão ocorrendo nas relações entre o teatro e o espaço público. Pois a interpenetração do privado e do público, tal como é possível observar atualmente na privatização do espaço público (como, por exemplo, a comercialização dos centros urbanos mediante os serviços privados de segurança) e, inversamente, pela apresentação pública dos espaços privados (como, por exemplo, através da onipresença da vida privada na mídia), também atinge o teatro.

As condições básicas da cultura teatral atual já não são aquelas formuladas pela sociedade burguesa que, durante os séculos XVIII e XIX, podia criar para si um espaço interno protegido para discutir e construir suas estruturas sentimentais e valores morais. Na tentativa de abrir a estrutura e o espaço dessas instituições ultrapassadas, já as vanguardas do século XX retomaram uma tradição que definia, desde a antiguidade grega, passando pela Idade Média e pela Renascença, o espaço teatral como um "exterior", como uma arena[2] simultaneamente pública e política. Desde as festas do barroco, a questão do "espaço externo" deixa a sua marca no teatro europeu, como uma dimensão ao mesmo tempo social e metafísica. O teatro europeu se definiu mais ou menos explicitamente a partir dessa questão e sempre se refere a ela (mesmo depois de sua absorção pelas instituições burguesas).

Para descrever tais mudanças nas formas teatrais atuais, uma perspectiva a partir do drama sugere-se como quase evidente, de modo que podemos descrevê-las como pós-dramáticas. Mas é necessário considerar a questão ocupada pelo lugar da encenação e suas relações com o seu respectivo contexto social. Usando tal visada, tratarei a seguir de discutir alguns exemplos e tendências atuais a partir de suas "pré-histórias", sem as quais o teatro pós-dramático dificilmente pode ser compreendido. Suas diversas expressões e modos de apresentação têm em comum o fato de que muitas vezes eles questionam também o próprio contexto, o lugar da apresentação, seja através de referências ao ambiente social, seja através de uma migração do espetáculo para o espaço urbano, ou também através da tentativa de usar todo o teatro (não apenas o palco) como espaço cênico e fazer os espectadores por ele circularem.

---

[2] Primavesi usa "Schauplatz", que significa literalmente "local para ver" e, por extensão, em seu uso figurativo, qualquer espaço no qual se efetiva um conflito político ou uma luta de facções. A palavra possui a mesma raiz que "Schauspiel", que significa "jogo para ver" e, figurativamente, "peça teatral". Ela claramente remete ao grego *theatron*, dando ao teatro um caráter público, incluindo em seu campo de associações a idéia de que ele incorpora uma disputa pública, ou seja, o *agon* grego [NT].

A ausência do povo

Para as vanguardas artísticas e políticas do século XX, o "lugar" do teatro tornou-se tão problemático quanto o status do texto ou as relações entre o indivíduo e a comunidade. As numerosas tentativas de superar o princípio do palco italiano e o ilusionismo do século XIX produziram, até hoje, uma organização visual do palco, um 'teatro de imagens'. No entanto, não foi cumprida a ambição de dar aos problemas da moderna sociedade industrial de massas uma forma teatral adequada. Tentativas exemplares desse dilema eram já percebidas nos trabalhos de Max Reinhardt, que visaram conquistar novos espaços para o teatro, partindo do circo Schumann em Berlin em 1909, com suas famosas encenações de tragédias que incluíam centenas de participantes, passando pelo "Festspiel in deutschen Reimen" [peça comemorativa em rimas alemãs], de Gerhard Hauptmann, montado no centro de eventos de Breslau, com uma capacidade para cinco mil espectadores, até a paisagem urbana de Salzburg no início dos anos vinte ao encenar o "Jedermann", de Hugo von Hofmannsthal, ao ar livre – mas de forma alguma era possível, através de uma simples expansão dos espaços de apresentação, realizar a esperada junção de todos as camadas e grupos da sociedade para formar uma comunidade homogênea. Nesse aspecto, os trabalhos teatrais de Reinhardt nem de longe alcançaram a eficiência dos eventos de propaganda de massas que marcam a vida política da República de Weimar e que, mais tarde, foram elevados à condição de culto oficial. Enquanto os nacional-socialistas rapidamente abandonaram os experimentos com um teatro de massas, realizado, por exemplo, durante os eventos denominados como *Thingspiele*, ocorria uma ampla teatralização da política. De modo parecido com o que ocorreu com o cinema, a cultura teatral foi usada para desviar a atenção para longe da realidade política, limitada a eventos convencionais de diversão. A organização de espetáculos de massa, no entanto, foi largamente empregada, sendo seu uso limitado ao aparelho do estado com o objetivo de encenar uma comunidade "do povo" [völkisch]. Neste contexto, as massas já não eram mais o público, mas principalmente ornamento e cenário (como evidenciam os filmes de Leni Riefenstahl).

Um teatro de propaganda para as massas, com tendências semelhantes, existiu também na Rússia, a partir do sensacional outubro teatral de 1920, proclamado por Vsevolod Meyerhold como um esvaziamento do fazer teatral: "Queremos sair do edifício teatral. Queremos nos apresentar na própria vida, de preferência em fábricas ou galpões de máquinas. [...]."[3] Neste contexto, as massas enquanto público deveriam se transformar em participantes, para figurar a realização efetiva da organização social revolucionária. Um dos maiores espetáculos foi "A conquista do Palácio de Inverno", em 7 de Novembro de 1920, quando 15.000 atuadores apresentaram, perante uma multidão de 150.000 espectadores, a vitória do exercito vermelho sobre as tropas do governo reacionário. Deste modo, o teatro político de massas serviu por algum tempo com uma plataforma para afirmar acontecimentos da história revolucionária, até o momento em que a sua simples apresentação entrou em contradição com os acontecimentos políticos – foi com a introdução da Nova Política Econômica que o culto ao proletariado foi definitivamente diminuído. Além disso, a lógica simbólica desses espetáculos mantinha a ambiguidade que já existia nas celebrações comemorativas da Revolução Francesa durante o período do diretório: o fato de que a mobilização ideal das massas em prol do novo regime precisou ser encenada por esse com grande esforço, conferiu a essas tentativas de legitimação um caráter contraprodutivo. O mesmo problema se colocava no cinema russo da Revolução, que não só substituiu o teatro como arte de representação para as massas, mas também aspirou a dar-lhe um "rosto". Ao andar na corda-bamba entre documentação e simbolização, cineastas como Vertov, Dantshenko e Eisenstein se arriscaram, igualmente, a serem superados em pouquíssimo tempo pelos desdobramentos históricos e pelos objetivos ideológicos dos novos ocupantes do poder.

---

[3] Ver BRAUNECK, Manfred. *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle.* Reinbek: Rohwolt, 1982, p. 318.

Essa ilusão do teatro da modernidade, de que se poderia alcançar e influenciar as massas através de uma revolução técnica do aparelho teatral, foi em grande parte frustrada pelas experiências realizadas por Bertolt Brecht e Erwin Piscator em torno de 1930. Hoje em dia, tal esperança tornou-se um ponto negativo para o teatro e o cinema político. O fato de que as massas estão ausentes do lugar onde são discutidas, esta ausência do povo, já foi descrita por Gilles Deleuze em seu livro sobre cinema como a qualidade genuína do filme político moderno, por exemplo, no caso de Daniele Huillet e Jean-Marie Straub.[4] O seu filme *Antígona* torna visível essa ausência através de uma apropriação do *Modelo Antígona*, de Brecht, quando mostra, reiteradamente, as fileiras vazias no seu espaço cênico, a ruína de um antigo teatro da cidade siciliana de Sigesta. Mas o problema não é simplesmente a impossibilidade de restaurar as condições teatrais da *polis* ática, intrinsecamente ligadas às crises da democracia nascente e com um número de espectadores que alcançava 15 mil pessoas. Pois a política é, igual ao teatro, vinculada desde sempre à relação de representação na qual o representado, o povo, há de estar ausente ou manter-se calado, quando aparecem os seus representantes. Da mesma forma, esses são legitimados somente por sua função representativa. Esse problema estrutural da substituição e representação entrou numa nova fase com a subserviência da política às leis das novas mídias. Como Walter Benjamin descreveu em seu ensaio sobre a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, a crise das democracias no início do século XX foram concomitante com novas condições técnicas de expor a estrutura da representação:

> Com as inovações nos aparelhos de gravação que permitem tornar o orador audível e visível para um número ilimitado de pessoas, a exposição do político diante dos

---

[4] DELEUZE, Gilles. *Das Zeit Bild. Kino 2.* Frankfurt/M.: Suhrkamp, p. 227

> aparelhos passa ao primeiro plano. Com isso parlamentos e teatros se atrofiam simultaneamente. O rádio e o cinema não modificam apenas a função do ator profissional, mas também a função de quem representa si mesmo diante deles, como o faz o homem político.[5]

Desde então, a redução da política aos efeitos midiáticos agravou-se substancialmente. Não obstante, políticos de todos os partidos procuram afirmar sua credibilidade ao desmentir as estratégias próprias de encenação e denunciar o inimigo por ser um ator, tachar seu comportamento como teatro ou show, no sentido de constituir uma fraude eleitoral. Portanto, o político reage com desagrado, caso seu efeito midiático seja qualificado como palco e local de encenações. Por conseguinte, a tentativa do grupo teatral *Rimini Protokoll* (Bernd Ernst, Helgard Haug, Stefan Kaegi e Daniel Wetzel) de simular ao vivo, durante o festival "Theater der Welt", em 2002, uma sessão do parlamento alemão em Berlin em seu antigo prédio em Bonn, a ser posta em cena por cidadãos dessa cidade, foi proibida pelo presidente do parlamento alemão. A justificativa para tanto foi a de que, ao contrário dos diversos eventos publicitários que costumam ocorrer regularmente nesse edifício, uma ação teatral iria ameaçar a dignidade do parlamento. Mesmo assim, a ação imitativa *Deutschland 2* ocorreu, embora no galpão da fábrica usada pelo teatro municipal de Bonn. Mais de 230 atores amadores se prontificaram a representar um dos 669 parlamentares. No entanto, o que mais contou naquele dia durante a sessão não foram as representações de papéis, mas sim o esforço, mediante o uso de fones de ouvido que transmitiam ao vivo os discursos de Berlin, de repeti-los também em Bonn. Não foi apenas culpa das dificuldades de sincronização por parte dos intérpretes amadores que as declarações e debates berlinenses, muitas vezes, tornaram-se apenas gaguejo. A mera repetição do que foi dito tornou perceptível a arbitrariedade dos chavões linguísticos, as acusações e justificativas. Desse modo, a ação expôs a rotineira falta de substância no sistema parlamentar, bem como a predominância de seus dispositivos midiáticos, isto é, aquela relação atrofiada existente tanto nos parlamentos quanto nos teatros, diagnosticada por Benjamin. O vazio verificável nas filas de cadeiras em Bonn, era o mesmo daquelas existentes entre os parlamentares verdadeiros, correspondendo à simultânea situação em Berlin. Ficou evidente o valor do efeito midiático, que desvaloriza permanentemente a verdadeira cena da representação, como o ponto frágil do sistema democrático. Isso, a partir do momento em que os representantes do povo começaram a se defender contra a sua representação no antigo plenário, manifestando assim o seu medo de que a cópia pudesse produzir efeitos retroativos sobre o "original". Desse modo, a encenação tocou também no problema da mudança do órgão central da democracia alemã para o local de sua antiga destruição: o *Reichstag* de Berlin. Ademais, a produção adquiriu um status exemplar, sobretudo para as formas teatrais que trabalham com estratégias que focalizam a situação, a *dérive* fora dos teatros e palcos institucionalizados, inspirado nos "situacionistas".

---

[5] BENJAMIN, Walter. "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit". In: *Gesammelte Schriften*, org. Por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, vol. I, Frankfurt/Main, 1980. p. 454.

Esse ponto de mutação, uma secularização irônica que torna perceptível as estruturas cotidianas da representação e da ficcionalidade naquilo que elas são, revela seu potencial de, no mínimo, perturbar ou interromper os discursos da e sobre a esfera política marcados pelas mídias.

Teatro "fora" do teatro

Depois da crise de todas as utopias do séc. XX, o teatro dificilmente conseguirá assumir uma atitude política, a não ser através de uma reflexão de seus próprios condicionamentos. Essa reflexão não deve ser entendida como um recuo em direção à própria esfera profissional no contexto estatal do teatral subsidiado – limitado, muitas vezes, à manutenção de um repertório padronizado pelos políticos das secretarias de cultura e ao tratamento culinário de temas atuais. Frente a esse problema, as ocasionais tentativas de salvaguardar a função vital do teatro através de sua saída do edifício teatral possuem o desejável efeito de sensibilizar a sociedade urbana através do potencial transformador e imaginativo nela existente. Desde o Maio parisiense, em 1968, quando Julian Beck e Judith Malina ocuparam com o *Living Theatre* os grandes palácios de cultura da capital, para neles protestar contra o monopólio estatal na produção de teatro, revelou-se várias vezes que uma das funções essenciais de um teatro político pode consistir na luta contra a petrificação das instituições subvencionadas. Se, desde os anos 70, as companhias teatrais começaram a se apresentar em antigas fábricas, galpões industriais ou ferroviários, tratava-se, entre outros, de tentativas de ocupar e assimilar simbolicamente tais locais, mesmo que transformados em ruínas de uma cultura industrial obsoleta.

Nas décadas seguintes tais lugares, inicialmente usados apenas temporariamente para ensaios ou festivais, foram permanentemente equipados, adequados às normas de segurança, e muitas vezes desapropriados da sua atmosfera histórica.

Mas os "pioneiros" do teatro pós-dramático não se mostravam simplesmente interessados em buscar lugares alternativos de apresentação, mas em articular uma indagação em específicos palcos da história, como exemplificam as produções de Klaus-Michael Grüber, *Faust Salpêtrière*, no antigo hospício de Paris, *Winterreise*, com textos de Friedrich Hölderlin, no Estádio Olímpico de Berlin ou *Rudi*, na ruína do antigo hotel de luxo Esplanade, em Berlin. No decorrer dos anos 80, o grupo vienense "Angelus Novus", dirigido por Josef Szeiler, foi ainda mais longe. Suas ações, tais como *Homer Lesen* (Lendo Homero), *Fatzer*, *Hamletmaschine* (Hamlet-máquina) ou *Der Tod des Hektor* (A morte de Heitor) eram tentativas radicais de levar a sério os espaços encontrados, usá-los não apenas como pano de fundo, mas transformá-los em fontes de uma experiência autônoma e também fisicamente cansativa, já que as apresentações duravam 12 ou 24 horas. Comparado com tais projetos, os trabalhos de Ariane Mnouchkine ou Peter Brook, que procuravam na Europa inteira a atmosfera especial de espaços "antigos" e abandonados, eram relativamente convencionais, pois mantinham o princípio de encenar uma obra, mesmo quando efetivaram inusitadas experiências cênicas através das suas respectivas localidades. Mas tal fascinação acabou se perdendo na medida em que tais *locations* fugazes foram transformados em espaços institucionalizados fixos e finalmente em palcos mantidos pelos teatros estabelecidos. Especialmente nos anos 80, a arquitetura e o urbanismo viviam uma mudança de paradigmas, no sentido em que começaram a se adornar, ao modo pós-moderno, com elementos históricos pré-fabricados, escolhidos mais ou menos arbitrariamente, e com atributos que pertenciam ao campo da teatralidade: qualquer cidade satélite recebeu a sua *plaza* ou ágora em forma de um *theatron*, sobrepostos à desolação dos túneis de concreto enquanto símbolos de encontros e da vida. Neste contexto, o conceito de urbano (seguindo o modelo dos *shopping-malls* americanos) transformou-se num slogan para um mundo de sensações, produzido artificialmente, de modo que a cidade como um todo é apresentada na publicidade como um "evento".

A partir dos anos 90, o espaço público acaba revelando um problema que se tenta resolver através de sua privatização: praças e zonas de pedestres, antes de livre acesso, são agora colocadas sob responsabilidade de serviços privados de segurança que devem assegurar, por ordem das grandes lojas, um ambiente homogêneo e prestativo aos seus clientes. Nas ruas vigiadas por câmeras, mantidas limpas através de ameaças de multas, e das quais todos os não-consumidores são expulsos, os artistas teatrais encontram menos do que nunca a vida vibrante, e menos ainda as massas supostamente dispostas para a revolução. No entanto, as ações mais ingênuas podem ganhar uma nova importância política, não como agitação ou propaganda, mas simplesmente como perturbação da normalidade. Como cada ação não-funcional atrai automaticamente a atenção das câmeras de vigilância, essa ação pode ao mesmo tempo manifestar o desaparecimento do espaço público e o caráter obsessivo das normas de comportamento voltadas para o consumo. Há mais de dez anos, os *Surveillance Camera Players* usam estas estratégias, nas estações de metrô e nas zonas de pedestres em Manhattan e Londres, para tornar os transeuntes conscientes de seu papel de atores num grande cenário de segurança pública. De forma similar, o coletivo de performers de Mike Pearson e Mike Brookes, que se formou a partir do grupo Brith Goph, trabalhou suas ações para dar visibilidade a esta privatização do espaço público, bem como para reativar o teatro enquanto lugar de uma vida política urbana. Nas ações *Polis* e *Carrying Lyn* no País de Gales (bem como o projeto *Metropolitan Motions* com estudantes do Instituto de Estudos em Teatro, Cinema e Mídias na cidade de Frankfurt/Main), o grupo mandou os espectadores, no início da "apresentação", a diversos lugares da cidade para gravar em áudio e vídeo as ações performáticas ali encenadas. As fitas foram levadas por cicloboys para o teatro e, misturadas com gravações pré-produzidas, apresentadas em vários telões e monitores à outra metade do público. Este arranjo resultou num modelo básico, que podia ser adaptado a diferentes lugares de apresentação. As temáticas da viagem, da peregrinação e da busca formavam uma espécie de fio norteador, através da construção de conexões narrativas e da estrutura situacional básica das ações. No projeto *Carrying Lynn*, os espectadores percebiam aos poucos, que a procissão de performers, gravada e apresentada nos monitores e carregando uma pessoa com deficiência física pela cidade de Cardiff, se aproximou lentamente do teatro, ou seja, deles mesmos. Até que, na chegada desses atuantes no espaço cênico, a percepção mediada midiaticamente, e, portanto, atrasada, transformou-se bruscamente em presença.

Como fundamentações teóricas dessa des-funcionalização lúdica de espaços urbanos (que ultrapassa muito a tradição do teatro de rua dos anos 70), podem ser evocadas, além da teoria do flâneur de Walter Benjamin, a obra seminal de Guy Debord sobre "A sociedade do espetáculo" e, principalmente, o conceito de Michel de Certeau sobre as *Artes de Fazer*.[6] Segundo esse texto, perante as estruturas econômicas e políticas crescentemente opacas, o que importa na relação com o espaço urbano é o desenvolvimento de novas formas de agir que superem a tradicional separação entre arte e política, assim como a redução de ambas ao princípio do espetáculo. As versões de performance compreendidas neste sentido tem mais a ver com tendências das artes plásticas do que com as circunstâncias do teatro dramático convencional, como salienta Marjorie Jongbloed:

> Integrar a obra de arte às ruas significa que se expõe essa obra a estas condições metropolitanas de observação e poder. No lugar de um contato específico entre obra de arte e observador/a, que se repete e neste movimento se afirma, surge uma relação imprevisível e fugaz.[7]

---

[6] Ver BENJAMIN, Walter. *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006; DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997; CERTEAU, Michel de. *As Artes de Fazer*. A Invenção do Cotidiano. Petrópolis: Vozes, 1994.

[7] JONGBLOED, Marjorie. 'Walking the City: Performance und öffentlicher Raum." In: JONGBLOED, Marj e HANTELMANN, Dorothea von (orgs.). I promise it's political. Performativität in der Kunst. Performativity in art. (catálogo Museum Ludwig/Theater der Welt 2002). Köln, 2002. p. 34

No entanto, é especialmente esse momento de perturbar o olhar (irritar o olhar: tirar do eixo habitual, confrontar com perspectivas inusitadas, etc.) dos espectadores que é historicamente ancorado na estrutura e na prática teatral. Formas teatrais pós-dramáticas radicalizam este momento em novos contextos, reintegrando-os também ao trabalho dentro das instituições. [...]

O teatro no estado de sua auto-alienação produtiva

Se se pode falar atualmente da re-politização do teatro na forma de criar uma situação de espaço público, este fato se deve tanto à transformação da vida urbana quanto a crise permanente da representação política. No entanto, no contexto do trabalho artístico é valido o que Benjamin formulou várias vezes em seus escritos sobre Brecht, ou seja, que 'a política' não consiste, em primeiro lugar, de opiniões ou comunicados acerca da realidade social, efetivadas na ilusão de que houvesse uma posição neutra e objetiva de julgamento. Antes disso, é preciso partir do pressuposto de que a política se constitui pela consciência do fato de que "não há nenhum lugar fora da realidade social existente. Por conseguinte, a posição própria é invariavelmente não só uma parte desta, mas a co-produz."[8] Perante tais condicionamentos de todas as estratégias da política, e a sua dependência ao contexto de reflexão específico e concreto, o teatro se revela como um espaço heterogêneo, "que recusa atribuições inequívocas, mas exatamente por isso permite refletir o sistema de atribuições."[9] Por isso, muitos diretores teatrais e artistas performáticos vinculam novamente a ideia de desfazer os limites espaciais (que queria constituir o próprio lugar do teatro como utopia e ancorá-lo na vida da sociedade) aos locais teatrais tradicionais e à possibilidade de questionar dentro desse contexto as formas habituais de percepção e de raciocínio.

---

[8] HANTELMANN, Dorothea von. "Showing Art Performing Politics. Zum Verhältnis von Kunst, Performativität und Politik." In: JONGBLOED, Marj e HANTELMANN, Dorothea von (orgs.). I promise it's political. Performativität in der Kunst. Performativity in art. (catálogo Museum Ludwig/Theater der Welt 2002). Köln, 2002. p. 15

Esboços do não-realizável, do impossível (como, por exemplo, nos textos de Artaud) são tão importantes para este tratamento do espaço e da instituição teatral quanto é o trabalho com formas de articulação não-desgastadas que discutem as catástrofes do cotidiano e podem simplesmente dar ouvidos à crescente insatisfação com o *statu quo*. Quem percorreu esse caminho periclitante nos últimos anos, foi principalmente o autor e diretor René Pollesch. Mas em suas peças, a voz do protesto não é a expressão enfática de individualidade. O sujeito é marcado somente como um X, um elemento vazio, um sinal perturbador no difuso ruído do discurso público, formado pelas mídias. O que importa para Pollesch é o princípio da serialização, por exemplo no seriado *World Wide Web Slums*, apresentado no teatro de Hamburgo, ou na minissérie sobre a tele trabalhadora Heidi Hoh que compreende que não pode adotar uma posição fora do sistema econômico: "Estou muito preocupado com o capitalismo no meu DNA." Essa frase foi repetida na produção *Smarthouse*, criada no Schauspiel Stuttgart no fim de 2001, na qual os atores interpretaram em cima de um pedestal no centro da plateia e, desse modo, marcaram o próprio teatro como uma máquina de

---

[9] Idem, p. 19.

criar e satisfazer desejos, passível de ser comprada e ao mesmo tempo renitente. Dessa forma, o sujeito de Pollesch consegue uma refração crítica das fantasmagorias coletivas através de um gesto que marca a sua própria impotência. O potencial de uma explosão política implícito nessa abordagem tornou-se claro na sua trilogia no *Prater* da *Volksbühne Berlin (Stadt als Beute [A cidade enquanto presa]; Sex, Insourcing des Zuhause [Sexo, Insourcing o lar;. Menschen in Scheiss-Hotels Seres humanos em hotéis de merda])*, que tematizou a "transformação dos centros urbanos em cestas de produtos", a mercantilização da sensação de sentir-se em casa nas grandes cadeias de hotéis padronizados, bem como a onipresença da prostituição. Mas, diferentemente da auto-imagem formulada pela maioria das formas de um teatro explicitamente 'político' – e totalmente sem ilusões sobre o possível grau de efetividade de teatro, à semelhança de diretores como Mike Pearson ou Stefan Kaegi do *Rimini Protokoll* – o que interessa a Pollesch são impulsos de interferência perturbadora que abrem, de modo cômico e assustador, a percepção das experiências cotidianas.

Em *Stadt als Beute*, as figuras discutem fervorosamente no sofá de uma cozinha à moda americana, mas pouco aconchegante, que o corpo não está mais vinculado a um local específico, do mesmo modo como as empresas de serviço globais com as quais ele está plugado em redes. Quem faz um passeio, não anda mais pelo parque, mas pela "gestão urbana", e sendo um objeto ingênuo dos processos mercantilistas, não passa de um bordel não registrado. Os atores gritam repentinamente, apontam de forma nervosa com o braço esticado para a parede atrás do sofá. Ainda deve existir ou ter existido algo diferente, "lá fora". Atrás da janela aberta brilha a silhueta de Manhattan, numa foto em forma de papel de parede. Depois de abrir a porta e a dona-de-casa ter caído no porão do seu *smartapartment*,[10] é possível ver por um tempo as torres do World Trade Center à luz do entardecer. O olhar que este teatro lança sobre o espaço urbano é alegórico. Esse aspecto, entre outros, atesta a proximidade das produções de Pollesch com o trabalho de Brecht, principalmente com o seu discurso sobre a vida nas grandes metrópoles que estarão em chamas, quando a "cidade em rede" perece – como nas várias versões do tema de Mahagonny. Já em 1930, e de olho no crescimento do fascismo, Theodor W. Adorno focou a interpretação da cidade de Mahagonny como uma "representação do mundo social no qual vivemos":

> A sua absurdidade é real, e não simbólica. O sistema vigente com sua ordem, sua lei e sua moral, é identificado como anarquia. Nós próprios estamos em Mahagonny, onde se pode tudo, menos uma coisa: não ter dinheiro. Para apresentar isso de forma contundente, é necessário transcender o mundo fechado da consciência burguesa que toma a realidade social burguesa como algo fechado. Mas é impossível ficar fora dela: na realidade, não há um espaço não-capitalista, ao menos para a consciência alemã. Deste modo, a transcendência tem que realizar-se paradoxalmente no espaço do *status quo*.[11]

---

[10] A expressão "smartapartment" faz alusão ao carro *Smart*, concebido pelo produtor suíço de relógios Swatch e desenvolvido pela Daimler S/A, vulgo Mercedes Benz. Sua característica principal é oferecer espaço para somente duas pessoas e dispor de um bagageiro muito pequeno. Além disso, a palavra inglesa *smart* significa "inteligente, esperto", ou seja, eles são carros (e apartamentos) associados aos últimos desenvolvimentos tecnológicos, o que lhes confere uma aura chique. [NT]

[11] ADORNO, Theodor W. "Mahagonny". In: Gesammelte Schriften. Org. Rolf Tiedemann, Bd.17. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982. p. 142

Essa análise pode ser aplicada quase literalmente aos textos de Pollesch e às reflexões teatrais da vida urbana no capitalismo contemporâneo.

O fato de o trabalho teatral contemporâneo ser marcado pelo recurso à situação e a 'posição' do espectador, evidencia-se no trabalho de Pollesch no palco do Prater e na chamada "cidade nova" da Volksbühne Berlin, construída pelo cenógrafo Bert Neumann. Pollesch insiste, com os conteúdos e temas do seu trabalho, em não despencar na esfera de uma inofensiva mercantilização da arte. Todas as peças de sua trilogia tinham como material de partida, entre filmes e textos próprios do autor, uma série de pesquisas sociológicas. A terminologia dessas determina em ampla medida o *gestus* dos textos e, às vezes, figurou no título das peças, como no caso de "A Cidade enquanto Presa", segundo o livro homônimo, editado por Klaus Ronneberger, sobre a total mercantilização dos centros urbanos.[12]

No entanto, tratar o teatro de Pollesch sob o formato de um "teatro do discurso" não o descreve de forma suficientemente profunda, pois a atitude fundamental das análises sociológicas é ironizada pela própria cena teatral, assim como a possibilidade de uma posição individual críticamente reflexiva fica ameaçada pela hipertrofia de suas formulas linguísticas abstratas. Diferentemente de uma mera encenação de discursos atuais sobre política urbana, auto-exploração e alienação, Pollesch trabalha para a construção de heterotopias teatrais. Assim, a reflexão sobre o aparelho teatral e a temática da alienação dentro do curto circuito entre trabalho e consumo resulta numa manifestação do lugar enquanto problema.

---

[12] RONNEBERGER, Klaus; LANZ, Stephan; JAHN, Walter. *Stadt als Beute*. Bonn: Dietz, 1999.

Desde a primeira temporada sobre a tele-trabalhadora Heidi Hoh, Pollesch renuncia conscientemente a uma localização realista da cena. Em vez de representar outros lugares a partir do lugar dentro do teatro, ele se interessa pela impossibilidade de uma orientação: "Queríamos refletir sobre o que define essencialmente os locais nos quais os seres humanos não sabem mais se estão em casa ou no trabalho."[13] Segundo Michel Foucault, é esta interseção total de espaços tradicionalmente separados, como o espaço público e privado, a produção e o consumo, a arte e a realidade social, que marca a substituição das utopias pelas heterotopias:

> As utopias consolam: é que, se elas não têm um lugar real, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso; abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico. As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque racionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruínam de antemão a 'sintaxe', e não somente aquela que constrói as frases – aquela, menos manifesta, que autoriza 'manter juntos' [...] as palavras e as coisas.[14]

---

[13] POLLESCH, René. "Verkaufe dein Subjekt! René Pollesch im Gespräch mit Anja Dürrschmidt und Thomas Irmer". In: *Theater der Zeit*, no. 12, 2001, p.15.

[14] FOUCAULT, Michel. *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt/Main, 1994, p.20. Aqui, na tradução de Salma Tannus Muchail, FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p.7-8.

A destruição da sintaxe e a perda de qualquer tipo de apoio já formulada no texto brechtiano sobre "a ascensão e a queda da cidade de Mahagonny" sempre se transforma, no trabalho de Pollesch, numa experiência também cômica. Para isso contribuem, de forma decisiva, as situações espaciais nas quais suas encenações, através das instalações de Bert Neumann, colocam o espectador e o atuador. Isso vale também para a encenação *Der Kandidat. Sie leben!* (O candidato. Eles são vivos!) de 2001, produzida no Schauspielhaus Hamburg. No cenário de Janina Audick, as paredes evidenciavam a loucura de guerras contra o terror, da obrigação obsessiva pelo consumo e a (re)produção de bens. O título remete a dois filmes que Pollesch usou: um documentário sobre a campanha eleitoral do candidato Franz-Josef Strauß, em 1980, e um *B-movie*, de John Carpenter, sobre uma estratégia de extraterrestres de controlar e conduzir as massas de consumidores inocentes através de ordens invisíveis pelo olhar natural. Somente ao usar certo tipo de óculos de sol se pode ver as frases escritas nos supermercados, bem como seus autores fantasmas. Pollesch situa a realidade da RFA em 2001, exatamente entre estes dois filmes, ao aludir à campanha eleitoral do candidato Edmund Stoiber, à alergia contra a luz da esposa do ex-chanceler Helmut Kohl, e principalmente através do gesto dos atores, repetido várias vezes, de colocar seus óculos de sol. Em seguida, as luzes da sala foram diminuídas, e frases escritas nas paredes (Obedeça, Consuma, Durma, Reproduzam-se, Votem FDP,[15] sucesso, segurança, liquidação, deportação, merda cultural) floresceram em cores gritantes, transformando o foyer do teatro numa visão de pesadelo. Em suma, o teatro de Pollesch não só expõe os abismos e crises do sistema capitalista, como levanta a questão acerca do lugar do teatro e da auto-exploração dos artistas, usual e "exemplar", que permite, em primeiro lugar, o consumo passivo dos espectadores.

---

[15] FDP = Freie Demokratische Partei. Antigamente o partido do liberalismo político, é hoje em dia o partido do neo-liberalismo econômico.

A tendência de criar uma consciência do teatro como local de uma apresentação, muito além da configuração do palco como espaço artístico, é revelada através da forma de um "percurso interno", que foi realizado por uma série de projetos nos últimos anos. A ação de Christoph Marthaler chamada *O caminho dos melhores*, de 1996, tem uma função exemplar. Guiado pelo ator Valentine, ela levou o público por todo o edifício do teatro *Volksbühne Berlin*, ironizando o *gestus* socialista de produzir uma apoteose aos heróis da produção, Os camarins empoeirados na parte superior do foyer, bem como os mecanismos antigos embaixo do palco, o gigantesco porão do sistema de calefação, e um quarto com vidros fechados, cuidadosamente marcados, que continham exemplos de cheiros para os cães de busca do serviço de segurança nacional, são algumas das estações que continham atores como se fossem um "mobiliário" vivo. No programa havia uma saudação escrita por Heiner Mülller da Califórnia, saudando os 80 anos de existência da instituição *Volksbühne*:

> Teatro, se é vivo, é uma velha máquina de escrever; se é bom, ela tem uma fita esburacada, nos buracos mora o público, e as vezes a fita rasga, então a crítica se alegra. (...) Os teatros que não conseguem mais provocar a indagação PARA QUE ISSO? devem, com todo direito, ser fechados. (...) O êxito histórico de vocês é oferecer a liberação [do ser humano] do círculo vicioso de sentido programado, no qual a voz se asfixia.[16]

[...] Uma outra encenação possuía essa característica de ser uma pesquisa sobre as sobras da história do teatro, habitada por espíritos e fantasmas, sendo, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre o papel e o lugar do espectador. Refiro-me à ação de *As mil mortes de Anna Magdalena Brettschneider – uma investigação do Schauspielhaus*, concebida pelo genial inventor de histórias, Hans-Peter Litscher, e apresentada em 2001 no Hamburger Schauspielhaus. Partindo de um caderno achado durante os 'trabalhos de reforma' do edifício, Litscher reconstrói, através de uma caminhada pelo teatro, a vida de 99 anos desta pessoa esquisita que vivia clandestinamente no prédio, assistiu a quase todas as apresentações do século e conhecia quase todos os atores e atrizes, revelando um interesse especial pelas cenas de morte. [...] O itinerário, apoiado em inúmeros adereços impressionantes, fazia referências frequentes à história alemã do fascismo e do pós-guerra, terminando no sótão do teatro, onde os participantes podiam escutar as gravações 'clandestinas' dos gemidos e gritos na hora da morte.

[...] Investigações e percursos desse tipo mostram, do mesmo modo que o fazem os circuitos performáticos através do espaço urbano, que as formas teatrais pós-dramáticas recorrem repetidamente ao significado elementar do teatro enquanto situação, dimensão já implícita na palavra grega *theatron* que significa algo como "o local do olhar, o lugar de perceber". O que é decisivo aqui, não é simplesmente o que pode ser visto, mas sempre como se organiza este olhar enquanto processo. Trata-se, sobretudo, de um olhar (e de um ouvir) comunal. Assim, a situação do teatro continua sendo a de participantes que se reúnem num determinado lugar, numa hora combinada, entram numa relação específica de distância e proximidade ao desempenhar ou observar ações preestabelecidas, na maioria dos casos. No entanto, o que se torna tema e matéria da relação nesse contexto é a questão da função e do significado da própria situação, independentemente das transformações que observamos nas diversas formas de escrita teatral dramática e pós-dramática. Heterotopias inquietantes em forma de conceitos espaciais que perturbam e irritam também o comportamento habitual dos espectadores dentro do teatro institucionalizado, têm substituído as utopias direcionadas a um local 'fora', seja ele imaginário, cósmico ou social. Desse modo, reagindo às crises e ao desaparecimento mais ou menos chocante de muitas instituições teatrais, bem como às transformações constantes do espaço público, as várias estratégias empregadas pelas formas teatrais pós-dramáticas revelam-se como um tipo de pesquisa sob novos modos de percepção, através dos quais os espectadores tornam-se, para si mesmos e uns para os outros, o lugar do teatro.

---

[16] HEINER, Müller. "Stöhnend unter der Last meines Versprechens..." in: Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz (org.) *Straße der Besten* – programa do espetáculo. Berlin, 1996.

Em busca de uma teatralidade textual performativa além da representação dramática:

reflexões sobre a verdade formal na dramaturgia contemporânea

Stephan Baumgärtel

1.Introdução

Desde os anos 50 do século XX, cresce o número de textos teatrais que não podem mais ser descritos adequadamente através da criação de sua fábula, ou seja, através de uma análise da construção da sua narrativa ficcional que leva em conta as suas dimensões temáticas. Mesmo se tais textos possuem ainda um fio narrativo que podemos denominar intriga, fica claro que o significado deles não reside mais na concatenação linear de ações via falas dialogadas. Junto com a intriga dramática enfraquece a representação figurativa dos personagens que identifica "falar" com "agir".

Não é mais a ilusão de uma representação de um mundo empírico anterior ao texto dramático que interessa para este processo de significação, mas a criação de um mundo estético que se autosustenta, ou seja, um universo semiótico com meios linguísticos[1], que não se justifica por seu valor referencial, mas pela eficácia autopoiética [*sic*] e performativa. Seu centro de significação reside em seu funcionamento semiótico, em sua estrutura e no modo como este texto subverte em sua forma a dominância do lado referencial do signo linguístico. Portanto, são textos que assumem em sua qualidade não dramática e não referencial uma característica mais ou menos explicitamente metadramática e metateatral, incorporando em sua estrutura uma análise da própria semiose.

Textos como *Fim de partida*, de Samuel Beckett; *Kaspar*, de Peter Handke, mas também as peças didáticas de Bertolt Brecht, constituem os primeiros exemplos desta tradição de textos teatrais fundamentalmente não dramáticos. Aqui no Brasil, encontramos, nos anos, 80 na dramaturgia de, por exemplo, Alcione Araújo, textos que apresentam características em parte não dramáticas.[2] Finalmente, na

---

[1] Digo linguístico e não verbal, pois no texto teatral contemporâneo, também o texto complementar (didascálias) possui um valor e uma importância poética que ultrapassa as tradicionais instruções de cena e o uso referencial, denotativo das palavras.

[2] Penso, entre outros, em *Cinco Movimentos A Duas Vozes* (Cadernos de Teatro, O Tablado, nº 92, 1982, pp.27-44), em parte republicado no Volume 2 do Teatro de Alcione Araújo sob o título A raiz do grito, nos quais o diálogo se abre para um caleidoscópio de vozes, mas sem romper com a moldura representacional da estrutura dramática. Cria-se um ruído levemente subversivo dentro da dominante comunicação figurativa e intra-ficcional.

dramaturgia de Bernard-Marie Koltés, Heiner Müller, Michel Vinaver, ou Sarah Kane (para citar alguns dramaturgos europeus conhecidos no Brasil a partir do fim dos anos 80), as pistas dramáticas não levam mais ao centro semântico desses textos. Eles dialogam com um mundo empírico, no qual sujeito e objeto, observador (ou cidadão) e espetáculo (ou sociedade) não são mais claramente separáveis, o que torna a estrutura ficcional dramática quase obsoleta. Pois nela reina a separação rígida entre espaço ficcional e espaço empírico, entre palco e espectador (SZONDI, 2003, p. 30). Ademais, no drama, a história ficcional é movida por indivíduos cujas falas dialogadas são atos e decisões, de modo que a intriga se move dialeticamente para um desenlace que por necessidade tematiza e resolve o embate entre as forças antagônicas, postas em ação dialética pelas ações dos personagens. O problema é que este arranjo dramático da máquina teatral dificilmente consegue estimular uma reflexão sobre as forças formadoras das experiências contemporâneas, pois estas forças não entram na estrutura estética da obra dramática.[3] Elas estão presentes, no máximo, em sua temática e de modo ornamental ou externo à estrutura.

Portanto, por motivos a serem discutidos mais detalhadamente na última parte deste trabalho, o texto teatral que se distancia da hegemonia do modelo dramático começa a surgir não só como uma forma performativa e não representacional da escrita teatral, mas também como opção para discutir na própria forma a transformação da vida pública: de um espaço de debate para um espetáculo performativo.

---

[3] Ver também Heuvel (1991, p. 1-14).

O distanciamento do modelo dramático na escrita teatral pode assumir várias formas.[4] Encontramos, com crescente distância do drama, primeiro, o uso problematizante da forma dramática (uma ação expressa através da comunicação intraficcional em forma dialogada; a ilusão de realidade nos diálogos; as rubricas como descrições e instruções 'realistas' para a construção da cena teatral, etc.). Podemos constatar aqui o uso de diálogos que se assemelham a monólogos alternados, a intrusão de elementos grotescos, fantásticos e absurdos no universo realista dramático, e a sobreposição gradativa de impulsos extraficcionais sobre a comunicação intraficcional no diálogo construído. Segundo, a subversão da forma dramática através do amplo uso de procedimentos já não mais dramáticos (estruturas metateatrais; uma linguagem de caráter lírico ou poético, mais do que referencial; a predominância da comunicação extraficcional com o objetivo de desestabilizar a posição fixa do espectador frente ao texto, etc.); e, finalmente, a superação da representação dramática em textos cujo funcionamento apresenta um jogo performativo de linguagem que prescinde de qualquer referente empírico externo para instalar a sua lógica.

Se os textos dramáticos problematizam com sua estética representacional o mundo empírico e propõem imagens mais verdadeiras e mais funcionais do que as estabelecidas socialmente, os textos não mais dramáticos, ao chamar a atenção para sua performatividade, substituem esse objetivo por uma problematização dos processos de percepção desse mundo que ocorrem na mente do leitor/espectador, o que impossibilita consequentemente a proposição de imagens mais verdadeiras. Neste sentido, a problematização e a superação da forma textual dramática implicam problematizar e superar as "formas dramáticas de perceber" o mundo empírico e de configurá-lo esteticamente. Desde que Brecht teceu suas reflexões acerca do teatro épico e didático, sabemos que a crítica dos pressupostos epistemológicos e éticos inscritos na percepção habitual do mundo empírico, é uma tarefa também política, e não apenas estética.[5] A dramaturgia contemporânea realiza esta tarefa ao configurar uma nova teatralidade e uma nova performatividade linguística que não seja a do drama.

2. A performatividade da cena teatral entre representação e não representação

A partir do século XV, começou a reinar paulatinamente no teatro ocidental o padrão representacional realista, ou seja, uma estética que visava criar uma ilusão de realidade empírica no palco. O teatro, na compreensão ocidental, é profundamente comprometido com essa estética representacional, o que implica também num padrão figurativo que organiza a psicologia das personagens, bem como a dominância da narrativa sobre os meios (retóricos e visuais) da sua apresentação, ou seja, a dominância daquilo que costumamos chamar de drama sobre o teatro e sua teatralidade. Alguns as-

---

[4] Foi Gerda Poschmann (1997) que analisou estas formas de modo mais profundo em seu livro *Der nicht-mehr dramatische Theatertext*. O que segue deve a estrutura geral ao esquema analítico de Poschmann.

[5] Uso o adjetivo aqui não no sentido partidário, mas no sentido daquilo que concerne os fundamentos da *polis*, da *res pública*.

pectos dessa estética remontam até a poética de Aristóteles (a dominância da narrativa em forma dialogada sobre a teatralidade, por exemplo), outros se devem às mudanças efetuadas pelo drama burguês (submeter a cena ao critério da verossimilhança empírica, instalando a dominância do signo referencial sobre o signo performativo). O impacto da cena se deve, nesta última concepção, à ilusão do realismo. Por isso, a estética representacional cria necessariamente uma teatralidade e um modo performativo de apresentar a ficção em cena que procura esconder sua artificialidade. A suposta autenticidade da cena surge a partir da ilusão de sua autonomia, e essa só deve, segundo a consequente lógica dessa representação, resultar na autenticidade da ilusão.

Peter Szondi (2001) reconhece claramente esta interação entre performatividade e representação na estética dramática. Para ele, o drama é, em primeiro lugar, uma teorização do mundo, uma perspectiva sobre o mundo, a partir e através da ilusão de um realismo originário, e não uma mera representação do mundo empírico anterior. Devido ao seu caráter realista e referencial, não se costuma dizer que o drama segue uma estética performativa. No entanto, mais do que ser uma representação (realista) do mundo, ele representa uma visão específica do mundo, e aplica todos os seus recursos formais na criação do impacto desejado: de que sua formalização seja autônoma e 'realista'. Neste sentido, a forma do drama se sobrepõe a qualquer conteúdo. É ela que comunica a ideologia do drama. Diz Szondi: "[O drama] não é a representação (secundária) de algo (primário), mas se representa a si mesmo, é ele mesmo. Sua ação, bem como cada uma de suas falas, é 'originária', ela se dá no presente. O drama não conhece a citação nem a variação." (2001, p. 31) Essa forma, e o princípio de autonomia configurado performativamente, surgem como ideal para o mundo empírico, uma vez que os princípios da narração, da figuração e da comunicação intraficcional permitem que o drama seja recebido como imagem (aperfeiçoada) do mundo empírico: originária, mas semelhante.

Podemos complementar que, por causa da sua afirmada autonomia, o modo representacional do drama não pode incorporar na cena uma reflexão sobre o seu modo de construção (as estratégias de teatralidade e performatividade da cena) ou o modo de percepção (as estratégias de recepção e interpelação do olhar dos espectadores). São exatamente estes impulsos que vão formar o centro dos processos de significação nas práticas teatrais da peça didática brechtiana, do teatro do absurdo e do chamado teatro pós-moderno. Nestas práticas, assume-se a performatividade da cena para fins não representacionais, ou seja, fins que colocam no centro do interesse a semiose cênica e a percepção humana. Este teatro (que alguns chamam de pós-moderno, outros de pós-dramático, e outros de performativo)[6] cria uma *mimesis* predominantemente não-referencial, ou seja, não representa um espaço externo, mas faz os espectadores vivenciarem processos semióticos que simulam e assim problematizam os modos de criação e percepção das imagens, ao invés de julgar o produto final segundo categorias (obsoletas no contexto atual) de veracidade e verossimilhança. Não interessa mais a verossimilhança da imagem com o mundo empírico, mas seu impacto sobre a percepção, e suas possíveis consequências para a convivência humana da qual a situação do encontro teatral agora oferece um modelo reflexivo.

---

[6] Ver FÉRAL, 2009.

Neste impulso de realçar e desconstruir os processos de semiotização e de percepção, este teatro não representacional e predominantemente performativo desestabiliza tanto as imagens da realidade empírica quanto a posição dos espectadores a partir da qual eles a constroem e refletem sobre ela. Diz Josette Féral:

> A performance toma lugar no real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador [...]. Essa desconstrução passa por um jogo com os signos que se tornam instáveis, fluidos forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência à outra, de um sistema de representação a outro, inscrevendo sempre a cena no lúdico e tentando por aí escapar da representação mimética. O performer instala a ambiguidade de significações, o deslocamento dos códigos, os deslizes de sentido. Trata-se, portanto, de desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem (2009, p. 203-204, realce no original).

Perante esta instabilidade dos signos teatrais, a performance só ganha estabilidade, e com ela significado e sentido, através da atividade interpretativa do espectador. No entanto, dada a fluidez dos signos, a própria cena problematiza este procedimento, evidenciando para o espectador que ele está construindo uma estabilidade a partir dos próprios pressupostos, mesmo que dialogando com a proposta estética. Neste diálogo, por mais fluidos, herméticos e não representacionais que sejam os signos da performance "que toma seu lugar no real", esta não afirma uma autonomia da esfera estética. Ao contrário, seu gesto performativo evoca estratégias sociais de afirmar percepções e sistemas semióticos enquanto seu contexto inescapável, com as quais ela dialoga com táticas mais ou menos subversivas. É fundamental compreender que nesta desconstrução, o sentido do espetáculo não é algo pré-dado, mas se constrói somente na interação, provocada pela performance, entre espectador e artista, no cruzamento dos seus olhares contaminados pela autopercepção. Erika Fischer-Lichte frisa bem a dimensão sócio-politica deste dialogismo inscrito nas práticas performativas no âmbito de um evento teatral:

> O impacto da *auto-poiesis* do evento teatral através do *feedback* entre espectadores e artistas nega a concepção do sujeito autônomo. Essa relação retroativa pressupõe não só o artista mas todos os participantes como um tipo de sujeito que sempre determina outros (e outras manifestações) bem como se deixa determinar por outros (e outras manifestações). [...] Ela proporciona para todos os participantes a oportunidade de perceber-se no decorrer da apresentação como um sujeito que pode co-determinar as ações e o comportamento de outras pessoas e cujo modo de agir e comportar-se é igualmente codeterminado por outras pessoas, como um sujeito que não é autônomo nem heterônomo, e que possui responsabilidade por uma situação que ele não criou, mas na qual ele incorreu (2004, p. 287).

E conclui:

> A respeito destes trabalhos, a oposição entre o estético e o político não podia ser mantida. O arranjo escolhido pelos artistas; a situação criada por eles, a qual eles expuseram outras pessoas e si mesmos, era sempre uma situação simultaneamente estética e política. Separar o estético do político ou até colocar esses conceitos em oposição parecia ser completamente impossível (2004, p. 298).

Resumindo, encontramos na cena teatral contemporânea uma forte vertente não representacional e performativa que formalmente desconstrói a realidade, os signos e os modos sociais de sua percepção, de modo que estes traços formais problematizam a relação entre representação e prática social e com isso, os fundamentos simbólicos e éticos da sociedade contemporânea. Como essa estética não representacional entra na escrita teatral? Quais são as possibilidades da escrita teatral de assumir características performativas já em sua forma linguística, fixada no papel?

3. A escrita teatral além do drama: entre teatralidade e performatividade linguísticas

A crise da dramaturgia realista se manifesta, na leitura de Szondi, a partir do fim do século XIX e se agrava com as vanguardas modernas após a primeira guerra mundial. Em seu livro sobre o drama moderno, Szondi traça as tentativas de salvar o drama, ao abrir mão de seu caráter absoluto (ou "rigoroso" como diria Anatol Rosenfeld) e usar a dramaturgia do drama de modo fragmentado e crítico (Szondi, 2001, p. 100-177). A salvação do drama significa salvar a representação referencial enquanto modo adequado de representação do mundo do século XX, ou seja, insistir que o uso crítico da fábula dialética e linear, bem como da representação figurativa, permitam representar os conflitos e dinâmicas essenciais do mundo moderno, mesmo que isso implique em abrir mão da estrutura fechada e dialeticamente completa do drama.

Aqui no Brasil, a crise da dramaturgia dramática se torna patente a partir dos anos 80, quando o fenômeno da pós-modernidade impossibilitou não só os padrões realistas de uma dramaturgia de militância, mas de qualquer dramaturgia baseada na ilusão de um realismo cênico. Sem usar a palavra 'pós-moderno' para denominar o novo espírito do tempo e as novas experiências sociais, Mariângela Alves de Lima esboça, já em 1981, uma realidade que não permite mais assumir convincentemente uma posição objetiva, o que é um pressuposto básico para poder se criar formalmente a ilusão da autonomia da imagem cênica. Diz Mariângela Alves de Lima:

> Durante todos esses anos [da ditadura] foi impossível para o dramaturgo expressar com clareza as opiniões e as deliberações de consciência sobre o que percebia. Agora é igualmente difícil compreender-se dentro de um processo cultural que deliberadamente rejeita a autoridade da consciência. Aparentemente o cotidiano se encarrega de provar a desimportância do discurso para organizar qualquer forma de resistência. Para o dramaturgo como para qualquer artista a vida se mostra agora excessivamente complexa,

> tão próxima da barbárie que é difícil acreditar que o posicionamento possa ter um peso real. [...] O lugar do nascimento do texto é uma zona de tumulto onde se entrechocam vários níveis de imaginário. Paralelamente nunca se questionou tanto, dentro do palco, o poder unívoco da consciência de atribuir um sentido ao fato político, à sociedade e ao cotidiano do cidadão. (LIMA, 1981, p.9)

Podemos dizer que naquele momento os autores brasileiros, pressionados por um cotidiano pouco transparente no que concerne às suas forças formadoras, viram-se obrigados a buscar soluções formais para além de uma história dialética e linear, e criar uma estética além do realismo. Pois o realismo visa criar a ilusão de identidade entre ficção e realidade empírica, evidenciando de modo crítico e racional as forças objetivas atrás das aparências turvas e confusas desta última. O realismo dramático pressupõe a possibilidade de assumir um ponto de observação fora do fenômeno, a partir do qual se pode criar uma imagem objetiva e transparente desta realidade.[7] Numa observação bastante lúcida, Mariângela Alves de Lima alerta que diante desta nova realidade social e privada, novas formas de mimese não-realistas serão necessárias para poder iluminar com o texto cênico a experiência cotidiana. A dramaturgia precisa absorver formalmente esta confusão para poder dialogar com seu público sobre a realidade empírica que produz esta forma. Diz ela:

---

[7] Neste ponto, o teatro épico de Brecht apresenta um profundo legado 'dramático'. Já suas peças didáticas, com a sobreposição da comunicação extra-ficcional sobre a comunicação intra-ficcional, rompem com esta percepção objetiva.

> O fato é que não há mais um monstro fora da sala de estar das famílias pequeno-burguesas. A sala é claramente um conjunto hipotético e o monstro está cravado no cotidiano sem que se possa combatê-lo com uma estratégia coerente. Uma simples operação analógica não basta para ligar o sujeito à coletividade. Consequentemente a produção artística, dentro desse mundo de fronteiras móveis, alterou-se consideravelmente. Cada etapa do trabalho é uma investigação de identidade e de pontos de partida, sem que o processo se complete numa única obra. Seria ilusório querer preservar a produção do texto dramático do 'contágio' dessa instabilidade. O mais provável é que a boa dramaturgia venha a se tornar tão ambígua, múltipla e sugestiva a ponto de acolher a confusão agônica de todos os artistas que a utilizam como um dos seus materiais de trabalho. (1981, p. 11)

Lima trabalha com categorias (operação analógica, estratégia coerente, *agon*) que evocam para esta antiga dramaturgia o modelo do drama: um realismo dramatúrgico cujo enredo possui início, meio e fim, apresentando um conflito que resulta numa solução objetiva tanto da confusão dramática quanto do conflito ideológico, e cujo sistema comunicacional focaliza as relações intraficcionais que se apresentam como representações de possíveis relações sociais no mundo empírico. A "operação analógica", ou seja, uma estética representacional realista, com referente claro no mundo empírico, é a categoria crítica central.

Mas como podemos entender as possíveis operações não analógicas? Que tipo de escrita elas implicam e produzem? Quais são as manifestações dramatúrgicas que problematizam estas operações analógicas, e as misturam com operações não-analógicas?

Antes de discutir essa escrita não mais analógica e não mais dramática, cabem algumas ponderações sobre a relação entre escrita e cena, uma vez que a cena contemporânea se distanciou bastante do chamado textocentrismo. De fato, esse textocentrismo foi inscrito na própria dramaturgia dramática, como podemos perceber nas rubricas 'realistas' de, por exemplo, Henrik Ibsen ou Anton Tchekhov. Suas rubricas não só estabelecem uma estética realista para a encenação, mas também colocam o autor como diretor implícito da encenação e o texto como sua ferramenta principal. Isso vale também para um autor tão crítico da forma dramática como Samuel Beckett, cujo texto determina em sua forma a interrogação das possibilidades cênicas de subverter o padrão dramático da escrita e da encenação. Na medida em que o texto escrito trabalha com rubricas que não podem ser lidas nem como realistas, nem como prescrições representacionais e miméticas de uma cena não-mais realista, este texto rompe tanto com os padrões dramáticos quanto textocêntricos. Tomemos como exemplo a rubrica inicial do texto *Por Elise* (2005) de Grace Passô:

> Início. O Recomeço.
> A peça não começou.
> O ator que interpreta o personagem Funcionário entra em cena. Em silêncio, ele inicia uma sequência de movimentos de Tai Chi Chuan. Sim: Tai Chi Chuan, essa palavra tão chinesa. Já reparou no quanto são suaves, leves e harmônicos esses movimentos? E na quietude concentrada? Já percebeu que quem os executa parece estar dando um profundo mergulho no ar particular? No ar tão particular? Repara. Viu como parecem Gestos De Lagoa? São movimentos que possuem a sabedoria da calma e do equilíbrio que os homens buscam. O equilíbrio que se busca ter nas situações todas: na morte, na vida, em frente a uma criança, a um enfarte no coração.
> (Que todas as quedas d'água, atormentadas, deságuem num Lago Sereno e fiquem por lá. Que esse Lago seja uma expressão sincera. De um mundo submerso intenso e misterioso).

Aqui fica claro que uma boa parte da rubrica propõe procedimentos de encenação que não sejam analógicos em sua tentativa de concretizar e traduzir a mensagem do texto para a cena. Somente as primeiras duas frases, que descrevem os movimentos do ator, podem ser lidas como propostas de procedimentos analógicos. As outras sugerem uma estética teatral não representacional para concretizá-las em cena, ou seja, elas abertamente não se posicionam como *script* realista que rege os processos de significação da cena teatral. Ao invés disso, seus signos formulam estímulos semióticos, mais poéticos que referenciais, aos quais o encenador só pode responder com uma concretização de sua percepção desta qualidade poética, e não do valor referencial, como nas rubricas 'realistas'. A teatralidade dessa estética textual é não só autorreflexiva, mas decididamente aberta e dialógica. Ela inclui em sua reflexão estética a presença produtiva do leitor, e pode ser interpretada como uma proposta que busca procedimentos cênicos que incluam a presença do espectador enquanto co-produtor de significados.

Não devemos, portanto, ler a ideia de que esta escrita teatral sugira uma teatralidade textocêntrica, mas como interrogação das potencialidades artísticas do texto escrito em sua relação com os leitores e espectadores enquanto co-produtores do evento teatral. Ou dito de forma mais direta: se o texto dramático visa propor uma imagem 'realista' e um procedimento analógico para a concretização cênica desta imagem, o texto não mais dramático, ou não-mais representacional, propõe um enfoque crítico, de grau e radicalidade variável, nos "procedimentos poéticos de criação e percepção" da teatralidade dramática. Para isso, ele usa mais rubricas analíticas que descritivas.

Com o objetivo de incluir criticamente no texto escrito os procedimentos de sua criação e de refletir através da própria forma os procedimentos dramáticos (e teatrais em geral) de representação, se corrói o fio narrativo dramático enquanto centro dos processos de significação. Realizando esta crítica à forma dramática no interior do próprio texto dramático, usando suas características só para problematizá-las, "os pontos de vista sobre a narrativa se multiplicam ou se dissolvem em enredos ambíguos" (Ryngaert, 1998, p. 85), até perdem a qualidade referencial, mimética do mundo empírico. Enfatizando o desdobramento de procedimentos do Teatro do Absurdo bem como do teatro de Brecht neste modelo dramatúrgico não dramático, Gerda Poschmann conclui que este modelo contemporâneo possui sua funcionalidade principalmente na "desconstrução dos princípios de narração e figuração, e na transferência contínua e coerente dos processos de significação do texto para o público. Nisso, a representação cênica de uma ficção deixa de ser o elemento central, em prol da autoreflexão do teatro" (1997, p. 97).[8] Os vários tipos de escrita não dramática que ela esboça são manifestações desta função analítica do texto teatral, organizadas segundo a sua crescente distância de uma estética referencial realista e a sua crescente proximidade com uma estética performativa.

3.1. A problematização da teatralidade dramática

Este item trata de textos que usam a teatralidade dramática com a finalidade de problematizar seus procedimentos de representação, interrogando sua utilidade para captar adequadamente aspectos da experiência contemporânea. A maioria dos textos atuais brasileiros que apresentam uma relação crítica com a dramaturgia do drama faz parte deste grupo. Poschmann (1997, p.98), em sua análise de textos teatrais não-mais dramáticos em língua alemã, conclui que os principais meios de usar a forma dramática criticamente são a sua tematização, re-funcionalização e subversão por traços formais do texto. Muitas vezes, os autores combinam estes princípios que:

> enfatizam aspectos diferentes no uso crítico e auto-reflexivo da forma dramática, privilegiam as camadas da reflexão meta-dramática, da recepção teatral, e da materialidade linguística, em detrimento da ficção apresentada através de narração e

---

[8] Todas as traduções do alemão são de minha autoria.

> figuração. Portanto, eles complementam ou substituem a teatralidade dramática e intraficcional por uma teatralidade textual ('analítica') que reflete os procedimentos representacionais convencionais para produzir de modo verbal e cênico um sentido.

Em *Lima Barreto, ao Terceiro Dia*, de Luis Alberto de Abreu, encontramos um exemplo brasileiro de uma organização temporal e espacial que problematiza não só o realismo do drama burguês, mas – mais importante para o objetivo deste ensaio – os alicerces estéticos do drama enquanto tal, principalmente a dominância da comunicação intraficcional enquanto diálogo agonístico na construção de uma narrativa, bem como o princípio figurativo de um personagem psicossocial. A ruptura concreta com a linearidade do tempo e do espaço, evidenciada pelo uso de três planos e espaços cênicos (presente, passado, e ficção) que se interrogam, coincide com momentos que problematizam procedimentos representacionais do drama.

Na cena 1 do primeiro ato, Lima Velho "vê" no plano da ficção dois personagens do seu romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, Lalau Marques e Ismênia. Ismênia pede a Lalau para tocar violino e canta (1996, p. 21):

> Cadê meu sonho, sinhá?
> O vento levou.
> Cadê meu dia, sinhá?
> A noite apagou.
> Cadê meu riso, sinhá?
> Meus óio molhou.
> E o meu canário, sinhá?
> Voou, voou.

É claro que esta canção é um comentário não apenas da situação de Ismênia no plano ficcional, como também de Lima Velho no presente. No entanto, em termos narrativos, a situação surge quase do nada, com pouca motivação actancial por parte da ficção elaborada pelo plano do presente que mostra Lima Velho no hospício. A dramaturgia, então, encena uma complexa relação entre a narrativa do romance, as vicissitudes na biografia de Lima Barreto, e os desafios estéticos de fazer jus ao projeto artístico deste autor sob condições atuais, ou seja, a proposta artística do autor Luis Alberto de Abreu. Devido à fraca motivação narrativa desta cena, sua motivação deve ser procurada no projeto estético do autor.

Consequentemente, podemos identificar vários endereçados simultâneos nessa cena 'fantástica': um personagem no plano ficcional, o músico Lalau; o personagem Lima Velho que é tanto objeto quanto origem da indagação da música, evocando a cena como parte das suas 'alucinações'; e o público enquanto testemunha de uma comunicação intraficcional. Em relação a este, a cena ganha uma finalidade metadramática, problematizando e ampliando os recursos tradicionais da teatralidade dramática.

A dimensão metadramática e autorreflexiva fica clara se comparamos as divagações de Felipe, companheiro de hospício de Lima Barreto Velho, com as do poeta. A cena 4 (p. 58), oferece esta distinção importante. Neste segundo momento com música, o leitor encontra um entrelaçamento dos três planos parecido ao primeiro momento. Após uma briga no plano ficcional entre Vitória e sua filha Ismênia, lê-se:

> Vitória sai. Ismênia, completamente alheia, senta-se e continua o bordado. Lalau volta

> a tocar alto. Os atores nos bastidores cantam uma música melancólica com solo e acompanhamento.

Na música, os atores lhe oferecem uma guirlanda. Segue a rubrica:

> [...] Ismênia, pertencente ao plano da ficção] lentamente, tira a guirlanda, olha-a com estranhamento e lentamente senta-se, pondo-se a bordar minúsculas flores na guirlanda. A segunda estrofe (os dois primeiros versos) é cantada por Lima moço [pertencente ao plano do passado], que olha o que acabou de escrever. Os dois últimos versos são cantados também por Lima Velho [pertencente ao plano do presente]. Lima Velho levanta a cabeça e olha, enquanto canta, para Lima moço. Luz cai sobre Ismênia. Lima moço ainda olha na direção de Lima Velho antes que a luz caia sobre ele (moço). Luz começa a subir no hospício. Felipe está junto de Lima Velho, olhando-o fixamente [chegamos ao plano do presente].

No diálogo que segue, Felipe vai tomar Lima Velho por sua mulher falecida, sem que esta alucinação implique mais do que uma ilusão e um fado individual. Somente no caso de Lima Barreto, as alucinações ampliam criticamente a estética dramática, problematizando seus modos de representação "objetiva" ou "realista".

Este uso crítico e autorreflexivo dos meios dramáticos se evidencia também em outro momento da cena 2, logo após a primeira música, quando Lima Velho comenta com Felipe, seu companheiro de hospício: "Você é um personagem interessante e isso aqui seria um bom tema para romance...se eu estivesse do lado de fora." (1996, p.23) Este "lado de fora" pode ser lido como referência concreta, estritamente dentro de uma estética dramática realista, significando fora do hospício, mas pode significar também: se existisse para mim ainda um ponto de vista objetivo, fora do meu material de escrita, no qual o ficcional e o biográfico se misturam. O que sugere esta segunda possibilidade é menos a situação concreta da sua enunciação do que organização estrutural da peça com seus três planos entrelaçados. De novo encontraríamos, portanto, inscrito numa situação dramática, uma problematização dos pressupostos estéticos do drama e uma justificativa explícita para as decisões estéticas da dramaturgia deste texto.

O texto *Lima Barreto, ao terceiro dia* não rompe com os princípios de narração e figuração, tão fundamentais para a estética dramática. Mas ele os emprega para problematizar até que ponto o drama pode representar adequadamente uma realidade na qual passado e presente, material consciente e reprimido, ficcional e empírico, se misturam. Esta realidade não é somente a do autor Lima Barreto, mas também do autor Luis Alberto de Abreu e de todos seus conterrâneos, como ele afirma no posfácio ao seu texto (1996, p. 142):

> Lima Barreto é uma tatuagem na alma. Tão grande e tão nítida como o próprio país. Uma marca que não se apaga nem se encobre e que talvez exista para nos alertar de que temos um encontro marcado com este país.

Deste encontro só se pode falar através de uma reflexão metadramática, pois ele não se dá unicamente no presente. Na afirmação do autor, nele entram forças épicas, líricas e oníricas. Elas necessariamente subvertem a dominância da narração e da figuração na escrita dramática. Se cada plano trabalha com uma forma dramática para apresentar sua história, nos momentos de seu entrecruzamento adentra o texto uma consciência metadramática que reflete em sua forma sobre os limites da representação dramática e inscreve no texto uma copresença (mais onírica que dramática) de várias forças formadoras. Ela é qualificada como expressão de loucura no plano dramático e realista, mas no plano metadramático aparece como precondição de uma imaginação utópica. Em seus momentos metadramáticos, o texto incorpora o pedido utópico de Lima Velho (1996, p. 140),

> para ser lido cem anos depois:
> Se for possível, sonhem por mim
> O que esses tempos nos quais vivi
> Não me permitiram sonhar.

Não é à toa que o personagem Felipe, que em sua teatralidade não sai do momento dramático do aqui e agora atrás da quarta parede, recebe este sonho como monólogo de um transtornado (1996, p.140): "Ta falando sozinho! O senhor é louco?"

É interessante notar que a problematização da teatralidade dramática em *Lima Barreto, ao terceiro dia* inscreve na comunicação intraficcional um impulso extraficcional, ou seja, uma vetorização do palco para a plateia. Esta comunicação dupla é sempre presente em qualquer evento teatral, mas na teatralidade dramática, a comunicação intraficcional possui uma dominância sobre a extraficcional. Nas sobreposições das três camadas, o endereçado desta forma não é nenhuma personagem ficcional do texto, mas o próprio leitor ou espectador. Assim, nesses momentos, o texto se distancia de uma estética representacional e se abre para estratégias que buscam atingir diretamente a percepção do leitor ou espectador. Configura-se, então, uma estética de impacto.

3.2 A subversão da forma dramática: da estética representacional para uma estética de impacto

No enfraquecimento da teatralidade dramática encontramos um fortalecimento do eixo palco/plateia. A discussão temática e o enfoque reflexivo não giram mais ao redor de uma imagem supostamente mais verdadeira do mundo empírico, como na teatralidade representacional do drama, mas das modalidades de percepção e recepção do texto (e do espetáculo) por parte do leitor (ou espectador). O que nos interessa aqui é descrever como o texto escrito revela esta estética de impacto em sua forma, propondo ao leitor (e possível diretor) uma teatralidade não dramática. Como é que esta intenção estética adentra e transforma os diálogos e didascálias teatrais?

Do ponto de vista teórico, podemos afirmar que a motivação para os textos dialogados bem como o conteúdo das didascálias não se deve mais às necessidades da lógica narrativa e da ação cênica. Ou melhor, a estrutura metadramática dos diálogos e das didascálias se sobrepõe ao conteúdo ficcional, perturbando uma percepção ingenuamente identificadora que busca por um ponto de vista estável. Na medida em que as didascálias e diálogos transgridem a teatralidade representacional, evidenciam e focalizam sua realidade teatral enquanto resultado de procedimentos linguísticos, e dessa forma adquirem o caráter de indagações e reflexões dos (duvidosos e precários) pressupostos estéticos da teatralidade representacional, oferecendo ao olhar do leitor não só um, mas uma série de pontos de referência que muitas vezes se desestabilizam mutuamente, pois alguns dizem respeito ao sentido da representação, outros à sua fabricação linguística. Nesse sentido, eles misturam a teatralidade representacional com uma teatralidade performativa, produzida por meios linguísticos. A dominância dessa teatralidade performativa assegura a eficiência da estética de impacto. Uma análise de textos com essa característica segundo os princípios da hermenêutica que costuma negligenciar a dimensão performativa do texto teatral – como se textos teatrais pudessem ser tratados da mesma maneira que outros textos ficcionais –, terá dificuldades de compreender tanto a proposta da teatralidade não dramática quanto os processos de significação e produção de sentido que estes textos subversivos inscrevem em sua teatralidade não mais representacional.

Gerda Poschmann sugere que estes textos reagem a um crescente esvaziamento da realidade empírica, vivenciada pelos espectadores na vida cotidiana. Seja este esvaziamento motivado pela crescente imersão em realidades virtuais fabricadas pelas novas mídias, ou pela ausência de uma utopia social que seja válida e imponente na sociedade inteira, ele não pode ser tematizado e muito menos transformado por uma estética representacional dramática, pois essa afirma sua teatralidade como não problemática.[9] A intenção de tematizar a labilidade das imagens e vivências contemporâneas, leva necessariamente a uma tematização e problematização (1997, p. 130-131)

> crítica e lúdica dos pressupostos do drama. Conectar a forma dramática a novas estratégias de criar impacto, pode des-automatizar e desestabilizar o modo do leitor/espectador de perceber a teatralidade convencional que, baseada na ilusão referencial, entrelaça a constituição da percepção e do significado de modo não problemático. Para a interpretação destes textos teatrais, torna-se imprescindível uma análise dos seus estratégias de criação de impacto, ou seja, dos processos de recepção deflagrados pela peça em sua apresentação, e dos seus princípios de funcionamente, ou seja, da teatralidade implícita. Pois somente através de uma análise da forma e estratégia da apresentação, que leva em consideração a situação teatral

---

[9] Nesse ponto, este tipo de esvaziamento se diferencia de uma proibição política de falar de certas experiências. Enquanto o esvaziamento pela virtualização subverte uma crença na objetividade, e assim na criação representacional de imagens, a proibição política só impossibilita um certo conteúdo para esse modo representacional. No entanto, em ambos os contextos – hegemonia da imagem midiatizada e ditadura de um sistema político incontestável – criou-se uma dramaturgia não dramática como meio necessariamente não-realista de falar da realidade empírica. Mas somente a partir do momento em que o ser humano percebe que os impulsos destrutivos (reacionários, egoístas, repressivos) existem não só como forças interiores, mas como o avesso e preço das próprias esperanças idealistas, a estética dramática do teatro da militância se torna impossível, como mostra a trajetória da obra de Heiner Müller.

> (o sistema comunicacional externo), é esclarecido o sentido do texto teatral, que não chega mais a ser idêntico com o apresentado (sistema comunicacional interno).

Devemos, portanto, buscar textos que funcionam predominantemente através de uma escrita claramente teatralizada e até performativa. Trata-se de uma escrita que somente superficialmente produz imagens representacionais da realidade empírica, ao passo que o seu centro de significação encontra-se na problematização dessa escrita representacional e na criação linguística de um mundo estético que transgride na própria estrutura as regras válidas na realidade social e empírica a fim de evidenciar e problematizar os pressupostos da construção desta última. Por motivos que ainda não consigo compreender suficientemente bem para esboçá-los aqui, encontramos na dramaturgia brasileira poucos textos que trabalham consciente e consistentemente com esta escrita que desloca a justificativa da sua existência da imagem representada para os processos de sua criação e recepção. No que segue, mais do que apresentar textos completos como exemplos desta estética, quero apresentar trechos com uma lógica pouco ou não dramática inseridos em textos ainda bastante dramáticos.[10] O que nos interessa, do ponto de vista teórico, são momentos que não apresentam simplesmente a percepção dos personagens, e a discutem no diálogo intraficcional como insegura ou iludida, mas fazem com que este enfoque crítico na percepção se estenda também ao sistema comunicante externo, ou seja, à percepção dos leitores e espectadores.

Um exemplo embrionário desta estética mais voltada para o impacto desestabilizador do que para a representação intraficcional pode ser o texto *Sob neblina use luz baixa*, de Alcione Araújo. A peça reúne uma família num momento crítico no que concerne tanto a sua continuidade quanto a sua veracidade e honestidade. Ao longo da peça, a mãe Dolores "vê" como aparição um antigo amante, talvez pai do primeiro filho Hugo, agora adulto que espera uma ligação de uma pessoa que o levaria embora e assim salvaria a sua vida, enquanto a filha Inês sonha em ter uma vida mais livre e intensa, para a qual perder a virgindade seria o primeiro passo. O pai Aguiar sustenta um discurso pragmático e moralista perante a família, mas tenta beijar e ficar com uma amiga do seu filho Hugo e conhecida também da esposa. No entanto, o que mais marca esta situação de encontros e desencontros emocionais e acertos de contas afetivas é uma ameaça não explicada: o fato de que pessoas simplesmente desaparecem. A relação com a realidade da ditadura atravessa não só este enigma, mas também a comunicação da família inteira. São diálogos indiretos, às vezes intercalados com falas de uma terceira pessoa que não participa do diálogo. Deste modo, a estrutura do diálogo expressa seu significado, ela faz o que ele diz no nível do conteúdo, como por exemplo neste trecho (p. 212)

> Dolores – O primeiro é que deixa saudade...
> Ivone – Como é?
> Dolores – O que?
> Ivone – Dá o repeteco.
> Dolores – Repetir o quê?

---

[10] De qualquer forma, vale enfatizar que o esquema do crescente distanciamento do padrão representacional dramático é uma questão de modos dominantes, e não de modelos puros.

> Ivone – O que disse.
> Dolores – Que que foi, Ivone. Repetir para que?
> Ivone – Não saquei?
> Dolores – O que foi que falei?
> Ivone – Esqueceu, mãe?

Ou ainda nesse exemplo (p.283)

> Hugo – O que é
> Ivone – Meu sonho...
> Hugo – Te ajudo...
> Ivone – Você?
> Hugo – Posso?
> Ivone – Não tou sabendo...
> Hugo – O que é?
> Ivone – Segredo...
> Hugo – Então, como é que eu vou ajudar?
> Ivone – Não dá né? Tenho que resolver sozinha...

Dependendo das decisões de encenação, estes trechos podem assumir características mais representacionais ou mais performativas. Através dessa forma, o texto expressa um elemento de isolamento e insegurança, tanto no nível da estrutura quanto do conteúdo dos diálogos, que se alastra até a recepção pelos leitores, uma vez que nada explica claramente o motivo dessas lacunas na comunicação intraficcional. A estrutura da peça coloca a representação detalhista da vida familiar contra esse vazio e essa incerteza, e o leitor é obrigado a atribuir sentido a estas características formais sem nunca poder ter certeza se sua interpretação é correta. Seria, em minha opinião, errado enfatizar predominantemente o aspecto representacional do texto, pois o centro do seu impacto reside no confronto entre o modo representacional da fala, o seu conteúdo em parte enigmático, e a estrutura desestabilizadora da comunicação.

O fato de que este texto apresenta ainda de modo bastante representacional a crise tímida e inicial da recepção teatral nos moldes dramáticos e representacionais, não o desqualifica. Escrito em 1976, a crise da representação dramática ainda não transformou as práticas cênicas no palco. Mas é interessante notar que se abrem lacunas nesta imagem representacional que desestabilizam a configuração de significados claros. Mais uma vez, a fidelidade para com a realidade empírica além da sua versão oficial, faz com que o texto se abra para forças formadoras que ultrapassam o âmbito dramático, principalmente os desejos reprimidos de um passado, na figura da mãe, e uma ameaça difusa de desaparecer sem deixar rastros, que amedronta todos os personagens (menos o pai com sua defesa da racionalidade pragmática e social). Sobretudo este segundo complexo se mostra frutífero para o nosso interesse de pesquisa, pois através dele podem ser vinculados conteúdo e forma do texto, produzindo uma dúvida na construção de significados.

Na crise da recepção, o texto busca um leitor que se afirma como coprodutor de seu significado, e que o complemente a partir de sua própria experiência pessoal. Desta forma, o texto usa a crise da recepção dramática para provocar uma relação mais dialógica com o texto, e transformar a estrutura embrionária performativa da escrita em base para a configuração do seu sentido.

Outro exemplo, mais consistente no sentido de usar a estética de impacto como fundamento do texto inteiro, é a peça *Na solidão dos campos de algodão*, de Bernard-Marie Koltés. O texto possui uma leve camada referencial (um terreno baldio ou uma praça abandonada entre dois prédios, na qual, saindo do seu quarto iluminado, chega o cliente para se defrontar com um *dealer* e "dono do pedaço" que, por sua vez, inicia a transação), mas a forma da interação verbal se sobrepõe ao conteúdo do diálogo que continua vago até o término da disputa verbal. Os leitores acompanham uma série de movimentos de ataque e defesa via linguagem verbal, e desde o início fica claro que o pronome "você" ultrapassa o outro personagem para estender-se aos possíveis espectadores. Seria uma redução ler as longas falas da peça como diálogos dramáticos, o que é evidenciado pelas suas extensões, aproximando o texto a uma alternância de monólogos que circulam na estrutura verbal e discursiva ao redor de um desejo tanto erótico, voltado para o outro personagem, quanto auto-erótico, voltado para o deleite com a própria linguagem. Deste modo, a forma da enunciação que transporta o auto-erotismo linguístico do texto se sobrepõe à comunicação dramática erotizada, como podemos ver no jogo das repetições, aliterações e alusões expresso já no parágrafo inicial do *Dealer* (p. 91):

> Se você anda na rua, a esta hora e neste lugar, é que você deseja alguma coisa que você não tem, e esta coisa, eu posso fornecê-la a você; pois se eu estou neste lugar desde muito mais tempo do que você, e por muito mais tempo do que você, e que mesmo esta hora que é aquela das relações selvagens entre os homens e os animais não me tira daqui, é que eu tenho o que é preciso para satisfazer o desejo que passa na minha frente, e é como um peso do qual eu preciso me livrar em cima de qualquer um, homem ou animal, que passe na minha frente.

Não sabemos exatamente o que o *Dealer* tem a oferecer ao Cliente na comunicação intraficcional, mas percebemos o que tem a oferecer a nós espectadores nesta hora que saímos de casa para encontrá-lo no teatro. Ele nos oferece a sua linguagem num texto que parece restaurar um teatro textocêntrico, não fosse pelo fato de que o texto não possui nenhuma teatralidade "analógica" e exige do/a encenador/a uma imaginação artística não dramática. A cena não pode ser submetida a esse tipo de texto, pois, em sua austeridade dramática, ele não possui condições de regê-la.

3.3 A superação da teatralidade dramática: a performatividadeda linguagem enquanto produtora de processos semióticos

Situar um texto teatral não mais no terreno da narração, evocando um mundo ficcional para interações entre personagens, mas no terreno de um jogo linguístico performativo, evidenciando na linguagem usada os processos de criação e percepção de significados, já foi uma proposta e uma técnica usada por Samuel Beckett. Este autor usa os restos de uma estética representacional como mero pretexto para instalar em sua dramaturgia teatral uma reflexão sobre o teatro e a linguagem teatral enquanto representação não mais de uma realidade empírica, mas dos processos de significação teatrais e, indiretamente, da estrutura mental do imaginário humano. Beckett foi um dos primeiros a deslocar o foco da atividade mimética da representação – de um mundo ficcional para a apresentação analítica da sua criação, ou seja, para uma escrita que apresenta sua estrutura como prática discursiva e auto-reflexiva, na qual aparecem em primeiro lugar as forças formadoras da linguagem e não seu produto final, a imagem representacional.

A partir da compreensão da escrita teatral enquanto prática discursiva autorreflexiva, quero sugerir aqui que devemos entender a teatralidade na escrita contemporânea predominantemente como expressão das forças performativas da língua, e não de sua capacidade de descrição. Acontece, portanto, uma inversão na hierarquia da semiótica teatral, uma vez que no drama toda a atividade performativa do signo é voltada para a representação de um mundo empírico. Essa outra teatralidade é analítica na medida em que expõe na estrutura do seu jogo linguístico as forças que a configuram enquanto ação verbal.

É crucial entender essa guinada mimética, da escrita representacional para uma escrita analítica, autorreflexiva e performativa, pois o enfoque no processo de significação em vez do significado como seu produto possui sua *raison d'etre* neste interesse analítico. É a qualidade dessa dimensão analítica que oferece fundamentos para um juízo estético e "também político" dessa dramaturgia. O impulso analítico e performativo supera não só a escrita representacional, instalando como dominante uma fala que encena performativamente as diversas forças constituintes no processo de *semiosis*, mas supera também o princípio da figuração. O ser humano não aparece nesta fala como sujeito e origem de ações e mundos ficcionais, mas como mero porta-voz de uma pletora de discursos.

O que diferencia o uso performativo da escrita teatral do uso crítico da escrita dramática é o princípio da não-figuração. Nesse princípio completa-se o interesse em colocar em cena as forças formadoras do sujeito além do modelo dramático (o sujeito autonomo, racional, fechado e dono de si mesmo). Já encontramos este impulso na introdução de elementos grotescos e fantásticos, ou de formas de (não) comunicação que rompem com o diálogo dramático (3.1 e 3.2). O interesse principal no princípio de não-figuração não é, no meu ver, uma dissolução total do sujeito nas camadas pré-simbólicas ("semióticas" no sentido de Julia Kristeva) da linguagem, mas a desconstrução dos processos simbólicos da sua criação. Interessa menos a descrição de experiências ou realidades além do sujeito, mas a descrição das forças que entrem em sua constituição a partir desta camada pré-simbólica. Neste sentido, Jean-Pierre Ryngaert (1998, p. 150) fala do texto enquanto análise dos processos de semiose:

> Alguns dramaturgos se colocam resolutamente no terreno da 'prática linguística' e da 'interação comunicacional'. A partir daí, o que importa, na ausência de toda busca de uma narrativa e mesmo na ausência de todo discurso, é menos a pertinência dos enunciados do que o interesse das circunstâncias de seu aparecimento.

Focalizar textualmente as circunstâncias de seu aparecimento implica em teatralizar a linguagem, expor através do seu lado performativo e não representacional os procedimentos com quais ela produz enunciados e que remetem em sua forma ao contexto que as gerou. Aponta Ryngaert (1998, p. 151):

> Se o interesse do diálogo não se encontra no que é dito e o sentido nos enunciados [sic], deve-se procurá-lo na maneira como as coisas são ditas, nas entonações, nas hesitações, nos silêncios, nos suspiros, na moderação, no exercício performativo da linguagem e, de um ponto de vista teórico, na pragmática que estuda o caráter factual da fala.

Poschmann (1997, p. 323) chega a mesma conclusão a partir de uma reflexão estrutural.

> Nos textos teatrais além do drama, se oferecem novas dimensões e possibilidades de uso para a função poética da língua: enquanto texto verbal, que não representa mais predominantemente a fala de um personagem e, na forma de uma comunicação sem atribuição de receptores, não possui mais o caráter tradicional de ação; ou enquanto texto adicional que se estabelece como uma camada textual poética independente e não se limita a esboçar, através de rubricas em estilo de telegrama, um mundo ficcional enquanto ambiente para personagens ficcionais, para desta forma prescrever à recepção primária literalmente prescrever à recepção primária uma direção para a sua atividade imaginária e cênica. [...] Deslocam-se para o centro do interesse, junto com a função poética da língua, os processos da prática semiótica e da constituição de significados inscritos no código usado.

Isso não implica que não haja mais nenhuma dimensão mimética. Mas implica que procedimentos miméticos não seguem mais a lógica referencial da representação, mas uma lógica de apresentação, na qual a linguagem assimila em sua estrutura as características do mundo que ela pretende criar. Ela faz ou cria seu mundo, ao invés de falar sobre um mundo outro, anterior ao texto.[11] As funções da arte de ser crítica do *statu quo* e de ser visão utópica de novas possibilidades de estar no mundo são deslocadas para a prática performativa da língua, colocando a prática representacional em segundo lugar. Poschmann (Idem, p. 308-309) conclui que a prática linguística inscrita na teatralidade performativa de reduzir aquilo que era antigamente um personagem a um portador de texto ou uma porta-voz de discursos

> pode servir como crítica (desconstrução) de práticas discursivas e seus mecanismos de exclusão, bem como pode criar espaço para experimentos com a língua, com a diferença entre palavra escrita e falada, com modalidades de atribuir sentido até agora negligenciadas ou reprimidas pelos discursos sociais hegemônicas.

Esta dupla ênfase na poeticidade da linguagem teatral dentro de práticas performativas reconfigura também a relação entre texto escrito e leitor, ou texto falado e materializado e espectador. Pois a performatividade da linguagem teatral desconstrói enunciados, ao invés de construí-los. As colocações de Josette Féral e Erika Fischer-Lichte acerca da performance cênica e seu caráter fluido e dialógico podem ser estendidas à teatralidade performativa textual.

---

[11] Na seção 4, vou discutir este procedimento enquanto o modo tipicamente pós-moderno de problematizar a hegemonia do espetáculo na sociedade atual.

Vamos agora para a questão de como esta prática se manifesta na escrita teatral. Infelizmente, quase não há textos teatrais brasileiros que sigam uma estética performativa além dos princípios da narração e da figuração. Para explicitar e concretizar as reflexões teóricas, vou aproveitar trechos do texto *Guerra* de 1986, do dramaturgo alemão Rainald Goetz.[12] A peça é constituída por uma trilogia, *Guerra Santa*, *Batalhas*, e *Cólica*. No primeiro texto, *Guerra Santa*,[13] analisado brevemente aqui, encontramos uma estrutura associativa de cenas cujo nexo não é dado por uma narrativa linear, mas por fragmentos temáticos tomados da cultura alemã erudita – há um personagem central chamado Stockhausen, como o compositor moderno, e outro intitulado Heidegger – que são confrontados com práticas e discursos sociais da sociedade burguesa em toda a sua banalidade: Stockhausen e seu amigo Stammheimer passam a maioria do tempo tomando cerveja e parodiando conversas de pequenos burgueses; Heidegger é um produtor cultural que se autovangloria da sua eficiência comercial e expõe meros chavões verbais. O mesmo princípio de parodiar e exagerar até o grotesco modos de falar e de comportar-se, é usado nas cenas com os chamados "cidadãos emancipados" e com os soldados. Os cidadãos são todos denominados emancipados, mas recebem qualificações irônicas, como, por exemplo, "elegante cidadão emancipado" conversando na cena 15 do primeiro ato com "cheiroso cidadão emancipado" sobre a qualidade vergonhosa do teatro contemporâneo. Em todas as cenas com cidadãos, as falas parecem mais uma colagem de chavões típicos da esquerda liberal, do que de reflexões individuais – como a caracterização sarcástica de "X cidadão emancipado" já indica. O seu pertencimento a uma classe social os caracteriza mais do que uma personalidade individual. Os soldados simplesmente imitam em muitas cenas os barulhos da sua atividade militar (bum, piff – paff), ou formam frases incompletas de meros infinitivos e substantivos (Soldado – Merda. / Soldados – Merda. / [...] Soldado – Fuzilar. / Soldados – Fuzilar. Fuzilar tudo. p.38) A crítica alemã reconheceu rapidamente que a linguagem é o personagem principal do texto, e as figuras são meras máscaras verbais sociais, vazias quando julgadas por um psicologismo individual.[14] Elas são expressões de vários discursos que as atravessam, sem que elas possam adquirir uma mediação coerente. Por isso, eles se encontram numa situação de guerra consigo mesmo, com o discurso da sociedade e com outros indivíduos (que aparecem transformados em meros portadores de discursos). A peça aparentemente deve seu título a este estado de sítio.

Há dois problemas temáticos que atravessam este texto sem lógica narrativa: o primeiro é a dissecação da mentalidade alemã, principalmente da sua burguesa liberal e social-democrata, a revelação dos conteúdos recalcados em sua memória psicossocial. O segundo é a questão artística: como a língua poder ser usada como instrumento de expressão da verdade sobre a relação entre indivíduos e sociedade, e deste modo, como momento de (auto) liberação. O personagem que sofre este duplo conflito é Stockhausen, médico e historiador.[15] O sofrimento se expressa principalmente no grande monólogo que forma o quarto ato. Mas uma vez que o vetor comunicacional, como veremos, funciona mais entre as figuras cênicas e o público do que entre as próprias figuras, podemos estender a busca por uma linguagem reveladora e verdadeira para além do campo intraficcional. O texto é menos um texto sobre este problema do que "um texto que é este problema", que encena este problema em seu próprio corpo linguístico. A linguagem enquanto personagem principal busca perante nossos olhos um modo de ganhar eficácia transformadora na vida dos leitores e espectadores; busca fazer com que os leitores mudem suas vidas, e não participem mais de forma "in" ou semiconsciente das práticas de banalização e esquecimento instalados na mentalidade humana.[16] Com este objetivo, Goetz cria uma linguagem mais performativa que representacional e referencial, ou seja, seu texto imita ou simula práticas discursivas mais do que as discute enquanto objeto do seu próprio discurso. O texto é uma junção de vários tipos de discursos sociais, o que equivale dizer que o assunto do texto não é o mundo empírico, mas diferentes modos de fazê-lo falar e de vivenciá-lo. Como o texto teatral é um modo dessas ações se efetivarem, ele não pode assumir uma posição objetiva. Suas possibilidades residem em tornar perceptível o escândalo da banalização e do esquecimento nos discursos existentes, mas não em criar um discurso verdadeiro.[17]

---

[12] Rainald Goetz. Krieg. Stücke. Frankfurt/Main, 1986. Todas as traduções são de minha autoria.

[13] É este primeiro texto que se distancia mais de modelos tradicionais, já que *Batalhas* se parece com um drama familiar e *Cólicas* com um monólogo de um alcoólatra.

[14] Na cena 13 do quinto e último ato (p.117), a coreuta do Coro das Meninas afirma que "O teatro é um lugar para expor frases".

Podemos encontrar este concerto crítico de vozes sociais já na primeira cena em que Stockhausen toma cerveja com Stammheimer, seu amigo e também sócio de Heidegger na produtora cultural. As didascálias determinam para ato e cena não o lugar, mas o modo da sua apresentação. Todo o ato com suas 32 cenas é intitulado atmosfericamente como *Noite*, e *muito animado*, enquanto a primeira cena recebe a rubrica presto. Comparando com as outras cenas, para as quais as rubricas definem uma tonalidade da reflexão inscrita na cena, muitas vezes até paródica do conteúdo da cena[18] (e não um modo de atuação como nas rubricas tradicionais), essas informações exigem uma transposição cênica que focalize seu aspecto metaforizador e reflexivo, e não referencial.[19] Estas didascálias abrem a cena seguinte como um espaço abstrato de reflexão através do qual o autor se dirige diretamente aos leitores, ainda que estruturada formal-

---

[15] Há um momento auto-biográfico nessa figura pois o autor da peça se formou tanto em medicina quanto historia.

[16] Em seu texto *Lamento*, Goetz define a lei da escrita da seguinte forma: "...cada um que escreve se coloca/ sob esta lei rigorosa:/ isto é o mundo?/ isto é certo?/ isto é importante?/ isto é útil na luta?" (in: Programmheft Krieg. Theater der Stadt Heidelberg, 2009, p.24.)

[17] Goetz sempre defendeu que este discurso verdadeiro só poderia ser a criação e percepção de um silêncio que interrompe o 'bláblábla' dos discursos sociais (ver HIRN, 1986, p.50 e p.65-66)

[18] Por exemplo, há títulos de cenas como "real extremamente real" ou "realmente realmente", "suas palavras percorrem perdidas o meu espírito", etc.

[19] Ver, neste sentido, a rubrica anteriormente citada da peça *Por Elise* de Grace Passô.

mente como diálogo (que, no entanto, se parece mais com uma polifonia de vozes contrastantes que uma interação verbal). Vejamos a primeira cena:

> Stammheimer – Eu?
> Stockhausen – Não, eu
> Stammheimer – Eu, como sempre, eu. Eu eu eu
> Stockhausen – Tá,tá, tá bom, então, à vontade
> Stammheimer – Nada de tá tá, nada de tá bom. Introibo.
> Stockhausen – Bom dia, amigos, como vão os negócios
> Stammheimer – *Introibo ad altare Dei*
> Stockhausen – Saudações, sejam bem-vindos, estou com sede, traga cerveja
> Stammheimer – A Deus que me alegra desde a minha juventude
> Stockhausen – Bebam homens, e o que faz o povo
> Stammheimer – Saúde, saúde, suas canalhas, guerra de classe
> Stockhausen – Abaixo
> Stammheimer – Louvado seja, levantem, tenho sede que nem dez negros nus
> Stockhausen – que estão com AIDS nos seus cus, levantem os copos, levado seja
> Stammheimer – a Internacional
> Stockhausen – Solidariedade
> Stammheimer – Louvado seja a solidariedade internacional, levantem as, levantem as, saúde
> Stockhausen – Guerra de classes
> Stammheimer – Guerra de classes
> Stockhausen – Puxa, Bubi[20]
> Stammheimer – Ai, Harald[21]
> Stockhausen – Vamos falar dos bons tempos velhos.

Numa leitura referencial, encontramos os dois amigos como representantes de uma esquerda desiludida, se deliciando com atitudes politicamente incorretas e, como mostram as últimas linhas, figuras com autoconhecimento suficiente para debochar da própria falta de perspectiva. Mas o que interessa ao nosso contexto é o fato de que o endereçado da falas não parece ser o companheiro, mas sim o público. O fato de que aqui fala uma consciência só, através de duas vozes, é sugerido pelas primeiras seis réplicas, que instituem um eu como enunciador das falas. Terminando numa fórmula ritualística em Latim (*Introibo*), o texto abre para um grupo de 'amigos', que podem ser ficcionais, mas no contexto do evento teatral, podem ser muito bem os espectadores presentes, aos quais as figuras dão as boas vindas, só para insultá-los logo em seguida. Deste modo, a forma do texto marca a consciência deste *eu* como dilacerada entre revolta e conformismo, embriagada por uma animação (ver o título do ato) que revela uma dimensão patética. O importante é que o texto não fala dessas qualidades, mas que ele as é, encenando as na polifonia das vozes. No jogo verbal que segue entre Bubi e Harald, as duas figuras não saem do registro estilhaçado, estabelecido no fragmento citado. A cena termina com uma clara indicação de que a forma é o conteúdo desta cena, e que a linguagem se apresenta aos leitores e espectadores como seu próprio conteúdo:

---

[20] Provavelmente Bubi Scholz, famoso boxeador alemão dos anos 50 e 60, que após o fim da carreira continuou querido da boemia Berlinense; ficou notório por seu consumo de álcool e matou numa briga em que estava alcoolizado sua mulher Helga com um tiro, em 1984.

[21] Provavelmente Harald Juhnke, ator e famoso *showmaster* televisivo, amigo fiel de Bubi Scholz, igualmente conhecido por seus excessos de bebida.

> Stammheimer – Ai, Harald.
> Stockhausen – Puxa, Bubi.
> Stammheimer – Não vamos falar de Helga.
> Stockhausen – Vamos falar dos bons velhos tempos.
> Stammheimer – Nós falamos dos bons velhos tempos.

Falar continua significando "agir", mas não dentro de um contexto narrativo e representacional. Agir neste contexto teatral performativo significa colocar em ação (e evidência) a fala como autoexpressão de uma consciência, e criar, através dessa prática semiótica e poética, impactos sobre os leitores, ouvintes e espectadores do texto. Podemos interpretar o fato, por um lado, como reação à perda do mundo empírico enquanto estrutura objetiva. Assim, falar sobre um dado empírico seria essencialmente expor uma imagem subjetiva. Por outro lado, nesta escrita performativa encontramos um ceticismo acerca das possibilidades de comunicação enquanto percepção e compreensão da alteridade. Compreender seria fundamentalmente sintonizar as máscaras linguísticas, os modos e jogos de fala, ou seja, criar uma cumplicidade com meios verbais.

O texto, no entanto, usa a coexistência de elementos referenciais e performativos nas falas das figuras, para marcar essa sintonia (entre figuras e sua fala, entre as palavras e o mundo empírico) com extrema ambiguidade. Se na estrutura referencial dos jogos de fala, naquele nível que tradicionalmente é a comunicação intraficcional, as figuras usam a língua para encenar seu desejo por esta sintonia como forma de aninhar-se verbalmente no mundo, a estrutura do texto, a organização performativa dos fragmentos, em forma de oposições e contrastes irônicos cuja dimensão referencial é apresentada como citação de discursos sociais e seus chavões verbais, constantemente desmente essa possibilidade. Este desejo e a impossibilidade de sua satisfação, levam as figuras, e principalmente Stockhausen, em certos momentos não só ao reconhecimento desse fracasso da dimensão referencial da linguagem,[22] mas também a uma interrupção da prática performativa, por mero cansaço. Este momento de pausa põe as figuras em contato com o vazio das suas falas explicativas, e abre percepções de uma possível e frágil beleza que não garante nada, mas expressa um desejo de uma existência mais densa, como na cena entre o soldado e a menina quando observam o clarear do dia:

> Menina – Mas você está tremendo
> Soldado – Talvez eu esteja simplesmente

---

[22] Os cidadãos emancipados afirmam, por exemplo: "A gente fala consigo mesmo, essas coisas, as coisas que a gente fala quando fala" (p.41) Em seu longo monólogo no quarto ato, Stockhausen aponta constantemente a impossibilidade de falar do passado, da própria vida como se fosse um objeto, e interrompe estas imagens "mentirosas" e o "barulho de vozes" em terceira pessoa por expressões do impacto dessas experiências que ainda reverberam nele agora, no momento da fala.

cansado
Menina – Sim, eu também
Soldado – Ou eu estou com frio
Menina – Puxa, você é muito franzino, aqui no peito
Soldado – Ou porque é belo demais
Menina – Sim
Soldado – Talvez
Menina – Não tremer [sic]
Soldado – Não
Menina – Sim

Nessa lacuna entre conteúdo referencial e fala performática, nesse silêncio doloroso e refrescante que interrompe o verborrágico vazio dos discursos pré-fabricados, encontramos as dimensões críticas e utópicas da escrita performativa de Rainald Goetz, o impulso de acordar o leitor para um desejo que o empurre para trás ou para frente da performance dos discursos sociais, de fazê-lo tremer por momentos perante uma linguagem que aceita seu fracasso referencial, e já não importa se é de cansaço, de frio, ou movido por uma beleza inexplicável, contanto que leve à tranquilidade do silêncio.[23] Mesmo que não escape da estrutura bastante monológica em cada fala, a consciência verbal expressa nessa aproximação ao silêncio um estado de doce e fugitiva harmonia.

---

[23] Goetz termina seu texto teatral *Jeff Koons*, de 1998, que discute uma série de buscas contemporâneas pela felicidade (ver, entre outros, o lema "NOW LET'S GO PARTY// TILL [sic] DAWN" na contracapa do livro) bem como seus vazios avessos, com uma cena utópica, intitulada A IMAGEM – Visão (p.155). As primeiras linhas desta cena monológica são: "então eu fui para fora/ de repente era silencioso/ e este silêncio/ calma/ também dentro de mim/ e eu /inspirei/ fiquei parado, escutando/ e pensei: sim, certo/ bacana agora isso, essa calma de

4. A performatividade textual como discurso crítico da contemporaneidade

A escrita de Goetz, que incorpora em seus traços formais e estruturais as forças discursivas do mundo que pretende tratar, é um universo que substitui o mundo empírico como objeto da escrita teatral. Em seus traços linguísticos, ela duplica a estrutura do mundo empírico, lançando mão de modos discursivos e verbais de construção na comunicação cotidiana, sem que a intenção de representação seja dominante.

Os textos de Goetz, por não tratarem o mundo como se fosse inteiramente texto (ver os momentos de silêncio com a dimensão utópica inscrita neles), podem dar relevo ao fato de que a característica textual e discursiva do mundo é o que mais nos aprisiona enquanto seres humanos. Escrever significa tanto expressar essa prisão discursiva quanto buscar, nos modos da escrita, possibilidades de abrir brechas e lacunas.Esta guinada pode-se detectar também atrás dos traços não-dramáticos em textos de, entre outros, Sarah Kane, Michel Vinaver ou Heiner Müller. Com ênfases diferentes, cada um destes autores busca em seu material textual mais imitar a construção e a percepção discursivas do mundo empírico do que sua representação figurativa e narrativa.

---

repente/ o silêncio que na minha direção/ a partir das não-palavras// louco, o ser humano, sim / o que a gente costuma fazer, tudo/ como a gente vive, essas coisas todas/ e de modo geral, como se pode/ aguentar nessa forma um/ dentro de si, onde exatamente e/ como, como funciona isso?/ este parar das forças/ quem faz?" As últimas falas da cena e do texto enfatizam a importância utópica da escuta: "então voltei/ para casa/ quase já cansado/ e ouvi a batida no meu coração/ ba dum, ba dum/ me mantive parado/ por um instante, e escutava" (Idem, p.159)

Victor Viviescas afirma que esta escrita é não só típica do momento pós-moderno, mas também uma crítica que funciona de modo diferente, não como comentário de fora a partir de uma posição objetiva. Diz ele (VIVIESCAS, 2004, p. 50):

> *La dramaturgia contemporánea describe una parábola de progresiva disolución del contenido imitativo-figurativo de la representación entendida como mimesis. También del contenido crítico de la representación entendida como crítica que se orienta a la razón. La dramaturgia posmoderna acoge mejor una dimensión de la creación entendida como simulación. La obra posmoderna se postula no como imitación, ni como comentario elucidador y crítico de la realidad, sino como su simulacro.*

Tentei apresentar, até o momento, no âmbito da dramaturgia textual, os modos como a utilização de formas não-dramáticas abre o texto dramático, primeiro para sua representação não-dramática, e segundo constituir-se numa prática linguística performativa que podemos agora identificar com o princípio de simulação. Duas questões me parecem cruciais neste contexto: porque a criação performativa de um discurso textual teatral que simula o mundo empírico é a forma mimética especificamente contemporânea? E quais são as possibilidades e formas de uma crítica desse mundo através da sua simulação? Pois embora Viviescas negue que a simulação seja um comentário elucidador e crítico da realidade empírica, não nega a ela qualquer valor ou capacidade crítica. Uma imagem sem essa qualidade seria exatamente o tipo de imitação que, segundo ele, a dramaturgia pós-moderna não almeja criar.

Em sua argumentação, Viviescas aponta que o desenvolvimento do capitalismo evaporou a noção de realidade objetiva e transformou tudo em imagem, ou seja, quer o texto e quer a crítica tornaram-se mais procedimentos retóricos do que descrição objetiva.

> *El capitalismo simula la realidad, a reproduce en serie, hasta transmutarla en su opuesto. La ausencia de realidad estable crea el campo en el que la representación como simulacro puede establecerse. En la noción de "representación como simulacro" se esconde, no obstante, un momento paradojico, en la medida en que la simulación es una alternativa a la representación, más que una de sus modalidades. En la idea de representación – mimética o crítica – se esconde la pretensión de poder abarcar la totalidad de la realidad y, además, de que es posible aclarar esta realidad, acompañando la representación de un comentário que permite penetrarla e sistematizarla. Nada más alejado del simulacro como procedimento de la creación que la aceptación de esta pretensión utópica. [...] A partir de esta constatación, el arte se une a la filosofía en su tarea de interpretación, es decir, de proposición permanente de múltiples acercamientos a la realidad, que en ningún caso se deja apresar, a pesar de lo qual, tanto el arte como la filosofía no pueden cejar en su empeño de intentar de atraparla o, al menos, de atrapar un fragmento de esta* (Idem, p.51).

Em vez de uma realidade encontramos, portanto, nestes textos, modos de dizer e modos de pensar que constituem as versões fragmentadas de uma realidade movediça. Nesta perda de qualquer referente que possa ser visto como 'natural' e, portanto, 'externo', e perante o qual as expressões culturais poderiam ou deveriam ser julgadas, reside, segundo Fredric Jameson (1991, p.ix), uma diferença de mentalidade fundamental entre as culturas modernas e pós-modernas.

> *In modernism, [...] some residual zones of "nature" or "being", of the old, the older, the archaic, still subsist; culture can still do something to that nature and work at transforming that 'referent.' Postmodernism is what you have when the modernization process is complete and nature is gone for good.*[24]

Esta hegemonia do capitalismo na contemporaneidade, com seu discurso publicitário e suas práticas fetichistas (no sentido de Marx), não só faz com que qualquer objetividade fora do olhar humano seja desacreditada, mas também que a lógica da cultura siga parâmetros capitalistas. Para Jameson, isso implica que a vida cultural se funde com o mercado cultural de modo a não oferecer mais uma posição crítica para com esta sociedade do espetáculo cultural.[25] O que temos quando a cultura é norteada principalmente pelos

interesses econômicos de oferecer permanentemente o 'consumo do processo da mera comoditização', é a sociedade do espetáculo de Guy Debord, para qual a lógica da sociedade capitalista substitui no ideário coletivo as vivências de relações sociais reais pelo consumo de imagens ou espetáculos dessas relações nas quais o prazer das relações sociais resurge como prazer oferecido pelo consumo destas imagens: "O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens" (DEBORD, 1997, p.14). De fato, para Debord, a lógica desta mediação das relações sociais através da circulação de imagens, é a lógica da mercadoria. A mercadoria não interessa, em primeiro lugar, enquanto objeto de uso, mas enquanto imagem que oferece um valor imaginário agregado. Diz ele (1997, p.28):

> O princípio do fetichismo da mercadoria, a dominação da sociedade por 'coisas supra-sensíveis embora sensíveis', se realiza completamente no espetáculo, no qual o mundo sensível é substituído por uma

---

[24] No modernismo, [...],algumas áreas do 'natural', do 'ser', do antigo, do mais antigo, do arcaico, ainda continuam a existir; a cultura ainda pode agir sobre este 'natural' e trabalhar para transformar este 'referente'. O que se obtém, quando o processo de modernização tem se completado e tudo natural se desfeito para sempre, é o pós-modernismo. [St. B.]

[25] In postmodern culture, 'culture' has become a product in its own right; the market has become a substitute for itself and fully as much a commodity as any of the items it includes within itself: modernism was still minimally and tendentially the critique of the commodity and the effort to make it transcend itself. Postmodernism is the consumption of sheer commodification as a process." (JAMESON, 1991, p.x) – Na cultura pós-moderna, a própria 'cultura' se tornou um produto; o mercado virou um substituto de si mesmo, uma mercadoria tanto quanto os itens que inclui dentro de si: o modernismo ainda tinha a tendência de ser minimamente uma crítica da mercadoria bem como o esforço de fazê-la superar a si mesma. O Pós-modernismo é o consumo e esgotamento da mera comoditização enquanto processo. [St.B.]

> seleção de imagens que existe acima dele, e que ao mesmo tempo se fez reconhecer como o sensível por excelência.

Quando Debord afirma de que "o espetáculo apresenta-se ao mesmo tempo como a própria sociedade, com uma parte da sociedade e como instrumento de unificação" (Idem, p.14), está alertando para o fato de que a produção de espetáculos não é somente uma produção de objetos de consumo, como filmes, encenações, vídeo games, ou eventos comerciais, mas de relações sociais cuja lógica formativa inculca uma prática individual e social de conivência com a lógica deste espetáculo.

Encontramos esta lógica cultural certamente na escrita de Goetz, em seu modo de trabalhar com clichês linguísticos, de dissolver a realidade empírica em modos de falar. Mas enquanto a lógica da mercadoria não revela suas operações ideológicas, a escrita de Goetz procura torná-las sensíveis na própria linguagem dos personagens, ou seja, nos seus hábitos discursivos bem com em suas práticas comunicacionais. Tirando o silêncio no qual os personagens têm a possibilidade de se abrir em momentos de cansaço, os personagens nos textos de Goetz não podem assumir uma posição objetiva, fora das estruturas sociais que lhes ofereçam um olhar crítico mais verdadeiro que a realidade contra a qual por ventura protestam ou da qual procuram se defender. As falas em estilo clichê bem como os diálogos malsucedidos no sentido comunicacional afirmam a hegemonia da lógica da mercadoria no âmbito do discurso social e da comunicação individual, "a dominação da sociedade por coisas suprassensíveis" (modos de pensar), "embora sensíveis" (modos de materializar este pensamento nos modos de falar).

Perante a impossibilidade de fazer uma crítica a partir de uma posição fora da estrutura social atual, Viviescas (2004, p. 53) percebe que nos textos teatrais contemporâneos o impulso crítico se instala na fissura entre diferentes modos e estruturas de enunciação.

> *La obra de arte crea su propia estética no momento de construir-se. [...] La obra de arte puede convertir-se en campo de fuerzas y de tensiones donde la pura energética no anula la dimensión semiótica, sino se articula a ella, se enfrenta a ella en un sistema de sentido que se construye en el evento mismo de la obra, pero que no la preexiste, ni está definitivamente establecido.*

A profundeza e eficácia estética da crítica social efetuada pelos textos teatrais não-dramáticos dependem da articulação deste duplo aspecto, semiótico e energético, em sua materialidade: as estruturas do discurso enquanto formas de pensar, por um lado, e o ritmo, a tonalidade, as modificações estéticas da retórica social, pelo outro. É com a lacuna estética entre o semiótico social e o energético artístico que estes textos chamam um olhar crítico à sua própria configuração e a sua construção de um universo discursivo perante os olhos e ouvidos dos espectadores. Ao potencializar os aspectos materiais da linguagem e dar hegemonia ao lado sensorial do significante sobre o lado semiótico e simbólico do significado, os textos não-mais dramáticos participam de uma "crítica da percepção social" que, segundo Hans-Thies Lehmann (2007, p. 424-425), configura o lado político do teatro contemporâneo. Para Lehmann, esse teatro interroga, perante os olhos do público, as relações entre a teatralidade cênica e a teatralidade sócio-política, e desta forma problematiza a percepção dos espectadores que tomam na realidade empírica elementos como naturais, autênticos ou artificiais que, de fato, se relacionam com os seres humanos de modo complexo e contraditório. No confronto cênico entre performatividade e dimensão semiótica reside o potencial crítico desta política da percepção, não para propagar uma versão mais verdadeira e abrir um horizonte utópico – como nos textos dramáticos e mesmo nos textos que usam o drama de modo critico –, mas para poder falar do fado humano, na condição da experiência individual, nas condições contemporâneas. O texto não-mais dramático efetua esta análise no âmbito da teatralidade textual.

Referências bibliográficas

ABREU, Luís Alberto de. *Lima Barreto, ao terceiro dia*. São Paulo: Caliban, 1996.

ARAÚJO, Alcione. Sob neblina use luz baixa. In: *Teatro de Alcione Araújo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p.165-303.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo.* Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FÉRAL, Josette. "Por uma poética da performatividade: o teatro performativo." In: *Sala Preta*, No.8, 2008, p. 197-210.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2004.

GOETZ, Rainald. *Krieg*. Stücke. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1986.

_______. *Hirn*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1986.

_______. *Jeff Koons*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1998.

HEUVEL, Michael Vanden. *Performing Drama/Dramatizing Performance*. Alternative Theater and the Dramatic Text. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1991.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso, 1991.

KOLTÉS, Bernard Marie. "Na solidão dos campos de algodão." In: *Teatro de Bernard-Marie Koltés*. Ed. Fernando Peixoto, Trad. Letícia Coura, São Paulo: Hucitec, 1995, p. 89-104.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. Trad. Pedro Süssekind, São Paulo: Cosac&Naify, 2007.

POSCHMANN, Gerd. *Der nicht mehr dramatische Theatertext.* Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen: Niemeyer, 1997.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o Teatro Contemporâneo.* São Paulo: Martins Fontes. 1998.

SZONDI, Peter. *O teatro moderno*. São Paulo: Cosac & Naïfy, 2001.

VIVIESCAS, Victor. "Nostalgia de Sísifo: possibilidades de la escritura teatral posmoderna." In: *Colóquio Internacional Sobre o Gesto Teatral Contemporâneo*, 2004, Ciudad del México, p.49-63.

A escritura revisteira como roteiro de sua performance

Vera Collaço

> Fui fazer meu samba na mesa do meu botequim
> Depois de umas e outras, o samba ficou assim
> Estrambonático, palipopético, cibalenítico, estapafúrdio,
> Protopológico, antropofágico, presolopépico, calotolético,
> Carambolâmbolo, posolométrico, pratofilônica, protopolágico,
> Canekalônica,
> É isso aí, é isso aí
> Ninguém entendeu nada, eu também não entendi[1]

A letra acima é parte do samba denominado *Sarambá*, que foi apresentado na abertura da revista *Guerra ao Mosquito*, de 1929, composto por J.Thomas/Antonio Amorim (Duque)/Nelson Sargento. No entanto este trecho da letra aparece, em 1930, como parte de outro samba denominado

---

[1] *Sarambá, samba de J.Thomas/Antonio Amorim (Duque)/Nelson Sargento*. Música que abria o espetáculo da revista *Guerra ao Mosquito*, em 1929. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/daude/203516/> Acesso em: 23 jul 2009.

Idioma Esquisito, de autoria de Nelson Sargento. O samba *Sarambá* possui duas letras distintas.[2] A primeira versão, colocada na nota abaixo, é mais leve e dançante, ela marca mais fortemente o ritmo com a repetição da estrofe "olha o sarambá". Com isso este samba pulsa com mais intensidade no interior de nosso corpo e nos leva a tentar mover-se no ritmo propagado pela musica. Exige uma performance atorial mais dançada, com mais acento no gingado corporal. Já, no que eu estou denominando de segunda versão, temos uma samba mais narrativo e cadenciado, onde a performatividade atorial ficaria nos duplos sentidos, nas intenções lúdicas ao cantar as diferentes palavras criadas pelo autor. Nesta versão a força cênica esta no jogo criado pelas palavras e não na ação corporal do ator. Desta versão faz parte o trecho acima destacado. Aqui a ironia é mais aguçada, e se faz presente através de um forte jogo de palavras e cujo significado não existe, na sua maioria, nos dicionários de lingua portuguesa. As duas versões possuem em comum um verso em francês que aborda a cadência do samba e o balanço que o mesmo provoca nos corpos.

Paiva (1991) aponta a segunda versão como sendo a que foi realizada na abertura da revista *Guerra ao Mosquito*. Para a argumentação aqui estabelecida o importante é enfocar o quão aberta é a obra revisteira, obra sempre em processo de escritura, seja textual ou cênica, caracterizando-se, portanto, como uma obra aberta. Outro aspecto que vem à tona com os versos citados diz respeito à questão de originalidade e, num certo sentido, de autoria da obra. A escrita revisteira se apropria de fragmentos, cenas, cantos, danças, ritmos, etc., de outras obras, sem com isso depreciar o mérito da obra apresentada. Portanto, compor uma obra por agregação de outras obras, ou trechos de outras revistas, faz parte do modo de se escrever este genero teatral. Além do que, é parte inerente desta escrita o uso da linguagem paródica, com isso tornava-se uma constante se apropriar de textos de outras revistas, de trechos de outros gêneros literários, de músicas, e fazer uma ação lúdica de parodiar a obra original e apresentá-la em novo contexto ou em nova situação que lhe esgarçarse o sentido cômico.

Com esta introdução temática aporto o objeto de estudo deste artigo, no qual desejo debater a performatividade na escrita revisteira. Aqui utilizo a percepção do sentido textual estabelecido por Zumthor, para quem a performatividade do texto poético se faz sempre presente, na medida em que nele podemos ouvir, e não de modo metafórico, aquilo que ele nos diz. "Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. Não se acrescenta, ela está" (2000, p. 63). Para buscar a concretização do objetivo aqui proposto, trabalho a partir do texto revisteiro *Guerra ao Mosquito*[3], de Marques Porto e Luis Peixoto, escrito e encenado em 1929, pela Companhia de Margarida Max e Manoel Pinto.

---

[2] *Sarambá* – primeira versão = Olha o sarambá/Ô tia/Olha o sarambá/ Olha o sarambá/Ô nega/Olha o sarambá/Olha o sarambá/Ô tia/Olha o sarambá/ Olha o sarambá/ Ô nega/ Olha o sarambá/ *Mon samba se dance toujours encadence/ Petit pas par-ci, petit pas par-la/ Il faute de l'aisance, beaucoup d'elegance/ Le corps se balance, dançant le samba/* Ô tia/Olha o sarambá/Ô tia/Olha o sarambá/Olha o sarambá/Ô nega/Olha o sarambá. Disponível em: <http://cifrantiga2.blogspot.com/2008/02/saramb.html> Acesso em: 23 jul 2009. *Sarambá* – segunda versão: *Mon samba se dance toujours encadence/Petit pas par-ci, petit pas par-la/Il faute de l'aisance, beaucoup d'elegance/Le corps se balance, dançant le samba/* Vamos sarambá ô nega, vamos sarambá// Fui fazer meu samba na mesa do meu botequim/Depois de umas e outras, o samba ficou assim/ Estrambonático, palipopético, cibalenítico/ Estapafúrdio,/ Protopológico, antropofágico, presolopépico,/ calotolético,/ Carambolâmbolo, posolométrico, pratofilônica,/ protopolágico,/ Canekalônica,/ É isso aí, é isso aí/Ninguém entendeu nada, eu também não entendi. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/daude/203516/> Acesso em: 23 jul 2009.

Macroestrutura do texto

Apropriando-me de uma proposição analítica de Marcus Motta abordo a macroestrutura de *Guerra ao Mosquito*, pois, como observa Motta (2008, p. 3) "a compreensão da macro-estrutura [de uma peça] nos insere na globalização de seus processos cômicos/musicais".[4] E este texto revisteiro se organiza, essencialmente, em função de suas partes faladas e cantadas.

---

[3] *Guerra ao Mosquito* – se constituiu um dos maiores acontecimentos do teatro de revista. Marcou o retorno de Margarida Max à Praça Tiradentes. Estreou a 31 de maio de 1929. Texto de Marques Porto e Luiz Peixoto. Músicas de: Martinez Grau, J. Tomás, Pixinguinha, Luiz Peixoto, Júlio Cristóbal, Jota Machado, Sá Pereira, Nelson Sargento, Duque, entre outros. Cenografia: A. Lazary, H. Collomb, J. Silva, R. de Castro e Avelino Pereira. Coreografia: Lou e Janot. Elenco: Bailarinos e coreógrafos: Lou e Janot – ex-componentes da Companhia Velasco, de Madrid; 30 girls; Dora Brasil, Edith Falcão, Elza Gomes, Guy Martinelli, Maria Max, Sara Nobre, Lola Giner e Ângela Vargas; Pinto Filho, Amadeu Santarelli, Danilo de Oliveira, Grijó Sobrinho, Luiz Calazans (Jararaca), Miguel Max, Olavo de Barros, Pedro Dias, Rubens de Lorena, Jaime Soares.

[4] Observo que Mota (2009) trabalha a questão da macro-estrutura para ressaltar as questões cômicos-musicais das obras de Ésquilo. Aqui me aproprio deste procedimento por julgá-lo muito pertinente para abordar um gênero cômico-musical como a revista.

E antes de trabalhar a macroestrutura de *Guerra ao Mosquito*, apresento uma possível definição deste gênero teatral:

> *Revista* = É um espetáculo ligeiro que mistura prosa e verso, música e dança e que faz, através de vários quadros, uma resenha dos acontecimentos, passando "em revista" os fatos da atualidade, utilizando caricaturas engraçadas. O objetivo maior desse teatro é oferecer ao público uma alegre diversão. Mesmo assim, a Revista é política e muito critica. (VENEZIANO, 2006, p. 35).

Como Veneziano bem analisou a escritura revisteira se caracteriza por uma série de convenções que sofreram variações em função de diferentes influencias e da aclimatação brasileira. De modo muito breve podemos observar que na escrita da Revista de Ano, gênero dominante do final do século XIX a primeira década do século XX, tínhamos uma configuração em três atos, uma revisão dos acontecimentos do ano anterior, a presença das figuras do *compère* e da *comère*, a existência de um fio condutor ordenador da revista, um predomínio da fala sobre a música, um predomínio masculino – dos cômicos – sobre a figura feminina.[5] Na segunda década do século XX começou a dominar o que ficou conhecido como Revista Clássica. Esta remodelação muda a estrutura revisteira que passou à ser composta em dois atos, o fio de enredo que interligava os quadros praticamente desaparece, as figuras do compère e da comère não compõem mais a estrutura revisteira, pois não há mais necessidade de ligar os diferentes quadros, estes ficam cada vez mais esgarçados a ponto de virar, no final da década de 1940 em diante, apenas um *show* de variedades, ou como diz Veneziano transformou-se em "revistas de virar a página" (VENEZIANO, 2006, p. 35). A fragmentação existente deste a Revista de Ano passou a dominar a composição do gênero e caracterizar sua escritura cênica.

---

[5] Para maiores estudos sobre revista de ano e a revista clássica e carnavalesca ver: Neyde Veneziano (2006), Antunes (2002), Salvyano (1991).

A revista *Guerra ao Mosquito* se insere dentro da nova revista, ou seja, sua escritura se faz em dois atos; além desta estrutura a Revista possui sempre um "Prólogo" ou "Abertura", que na Revista de Ano servia para apresentar o enredo a ser desenvolvido nos três atos, e que na nova Revista passou a ser o momento de apresentação da companhia à audiência. Um momento essencialmente musical, enquanto que na Revista de Ano era uma parte dominantemente falada.

Guerra ao Mosquito está elaborada em versos, com exceção de um monologo cômico, que significa uma maravilhosa e escrachada conferência realizada pelo ator Pinto Filho. Cena que deu título ao espetáculo, numa alusão ao que as telefonistas, em 1929, diziam ao atender seus clientes no Rio de Janeiro: *Guerra ao Mosquito*! Esta é a única cena do texto na qual temos um longo monólogo a ser realizado por um ator cômico. Nesta cena de cortina, o ator, no caso o cômico Pinto Filho, tinha como material cênico uma pequena mesa com uma moringa, um copo d'água e uma garrafa. E desenvolvia a cena como o personagem Satyro.

Esta revista é muito breve em sua composição textual, extremamente econômica em didascálias, ou seja, os autores não dirigiam os futuros "ensaiadores" de seu texto, até porque estamos diante de um gênero teatral no qual os autores compõem sua obra em colaboração continua com o palco. A ausência de rubricas ou maiores informações sobre sua performance faz com que o leitor interprete as referencias das falas dos agentes dramáticos para contextualizar a representação. Os autores revisteiros tinham consciência de que seus textos não eram feitos para serem lidos como literatura, este não possuíam uma vida independente de sua realização perfomativa em cena. Ou seja, eles não foram feitos para durar como obras autônomas do espetáculo. E nisto reside seu encanto e sua dificuldade enquanto obra a ser lida como texto perfomático, ou seja, como texto cênico.

Dada a brevidade da composição escrita que nos chega da revista *Guerra ao Mosquito* e da quase ausência de didascálias, ler este texto é um desafio que nos impõe uma visualidade da sua representação, do contrário ele não se materializa e não conseguimos compreender sua macro-estrutura. Esta revista é muito ágil, dominada por danças e músicas. De seus trinta e cinco quadros, distribuídos em seus dois atos, dezesseis são números de dança e música.

No "Prólogo" ou "Abertura" – temos a apresentação da companhia de Margarida Max e Manoel Pinto. Esta parte era realizada com a música *Sarambá*. Neste momento a companhia utilizava o palco e ainda uma passarela baixa, em forma de meia lua, que avançava em direção a plateia e possibilitava uma aproximação entre os artistas e a audiência. Realço esta passarela, pois ela foi criada por Luis Peixoto e instalada pela primeira vez neste espetáculo. Portanto, o prólogo de *Guerra ao Mosquito* trazia para os espectadores uma inovação espacial que lhes possibilitava um convívio mais intimo com os artistas do espetáculo. Esta passarela era estreita, uns 80 cm, e em forma de meia lua, saindo de um lado ao outro do proscênio. Na parte interna da meia lua ficava a orquestra.

O prólogo era essencialmente voltado para o espectador, era um momento de "apresentação", era o espaço onde os artistas se apresentavam ao outro, se davam para o outro, e este outro era a audiência. Como diz Veneziano: "Era um quadro musical que seguia uma ordem hierárquica apresentando, por último, a grande estrela da companhia". (2006, p. 152).

Após o prólogo musical temos dois atos compostos de números de cortina, quadros cômicos e *féerie*. Os números de cortina eram apresentações feitas na frente de uma cortina. Esta cortina não era o pano de boca, mas sim outra cortina mais leve e mais rápida, composta como elemento cenográfico. "Geralmente esses números são cançonetas, monólogos ou apresentações de duos e trios que alternam piadas com música. O objetivo do numero de cortina (também chamado, simplesmente, de 'cortina') é distrair a plateia enquanto, atrás, se trocam os cenários" (VENEZIANO, 2006, p. 153). Este era também um espaço para a performance individual ou virtuose de atores ou atrizes. Nesta revista temos pelo menos onze números de cortinas, alguns são espaços para as diferentes vedetes e seu conjunto de *girls*, como, por exemplo, a cortina denominada *Bon-Soir* ou *Vae Começar* – com a vedete Edith Falcão e *girls* – canto e dança que solicita a boa vontade do público para com o espetáculo que vai assistir:

> O que ides ver
> Julgamos ter
> Gostoso paladar
> [...]
> O vosso riso dá-nos então
> Partido do coração! (*Guerra ao Mosquito*, p. 5)

Outra importante cortina, porque representava também a entrada no espetáculo da grande estrela da companhia: *A Volta de Margarida e girls* – Margarida Max sacudia a plateia numa estrondosa gargalhada com o duplo sentido do verso: "Suspira, nêga, suspira/Ai!/Bem na boca do aparelho". (*Guerra ao Mosquito*, p. 6). Neste canto ela exaltava também a nova moda para as mulheres com cabelos muito curtos, ou como ficou denominado de cabelos á la garçonne. Aqui chamo a atenção para outra característica da nova revista, que é a possibilidade de aparecer tipos ou figuras, com a denominação do próprio artista, ou seja, o artista apresenta a sua própria pessoa, ou expõe a sua habilidade cênica e por isso não precisa de uma personagem e nem de outra denominação.

Convém destacar que algumas vedetes, entre estas Edith Falcão e Guy Martinelli atuam sempre com um corpo de *girls* e não atuam nos quadros cômicos, com exceção de Guy que fez um pequeno papel num destes quadros cômicos. O mesmo ocorre com as personagens masculinas, como é o caso de Janot e Rubens Lorena, estes dois só aparecem nos quadros dançados ou musicais e não nos quadros cômicos.

Além destas cortinas essencialmente musicais, dançadas e de duplo sentido, esta revista possui números de cortina para expor a virtuose cômica dos atores da companhia. É o caso, por exemplo, das cenas desenvolvidas por Pinto Filho, seja na conferencia *Guerra ao Mosquito*, como o Satyro, onde ele tinha um grande espaço para explorar diferentes aspectos de sua capacidade histriônica, ou ainda numa cortina denominada *Victrola*, na qual não aparece nenhum texto a ser trabalhado pelo ator Pinto Filho, ela está totalmente aberta para que o ator desnude sua verve cômica para a audiência. Esta cortina, de número 9, aparece como: "Victrola – Pinto Filho", e só. Aqui não temos nenhuma informação, nenhum vestígio ou pista sobre a performance desenvolvida por Pinto Filho.

Entremeando os diferentes números de cortina, que se distribuem de forma, mais ou menos uniforme, entre os dois atos, temos os chamados "quadros cômicos" ou o que Veneziano (2006) denominou de "quadros de rua". Estes quadros não necessariamente se passavam na rua, mas num espaço de passagem, espaço onde poderiam encontrar-se as diferentes figuras, tipos, alegorias, caricaturas que aparecem nestes quadros. Estes quadros estão intercalados aos números de cortina, pois exigem uma estrutura espacial melhor arranjada e normalmente um cenário mais elaborado. Estes quadros são, por excelência, nesta revista o espaço dos grandes cômicos. E pode-se afirmar que a companhia não economizou, tinha em cena nada menos que nove grandes cômicos do momento, nomes como Luiz Calazans, Grijó Sobrinho, Danilo de Oliveira, Pinto Filho entre outros. E também quatro grandes cômicas, destacando-se Sarah Nobre, Dora Brasil e Margarida Max. Esta última é um exemplo reduzido neste gênero, uma atriz que se sai muito bem como cômica e também como vedete, dançarina e cantora. *Guerra ao Mosquito* possui pelo menos sete quadros cômicos, sendo que nestes quadros reverberam a problemática política da época, ou seja, a sucessão presidencial de Washington Luis pelos presidenciáveis Julio Prestes e Getúlio Vargas. E os autores revisteiros, Marques Porto e Luis Peixoto visualizavam a vitória fácil do candidato Julio Prestes devido o apoio do presidente. A história mudou este caminho.

Além dos quadros acima, uma boa revista deve ter quadros de fantasia, também denominados de *féerie*, quadros nos quais são mostrados grandes bailados. Aqui é o espaço para expansão da criatividade dos coreógrafos, que nesta revista esteve ao encargo de Lou e Janot. Um destes quadros de fantasia, , é o bailado que abre o segundo ato, e aparece no texto revisteiro como: "Jardim dos suplícios – Bailado". Ele foi executado por Lou, Janot, Pedro Dias e o corpo de *girls*. Nesta revista o corpo de *girls* (= coristas) era constituído por trinta jovens dançarinas. E nesta *féerie* temos o ator Pedro Dias, um dos únicos cômicos desta revista, que atua também em quadros dançados.

Encerra o primeiro ato uma apoteose, que é a mais importante das apresentadas no espetáculo, nela se apresenta a grande estrela da companhia, Margarida Max, e toda a companhia. E nesta revista, o elenco, nesta apoteose, evoca mais uma vez a benevolência da audiência para com o espetáculo. Cantam e dançam:

> Com todo o aparato
> Termina este ato
> E a vossa bondade
> Nosso peito invade!
> [...]
> Um grito de vitória
> Não ouvireis em vão
> Que a nossa maior gloria
> É conquistar
> É agradar
> O vosso terno, e meigo, coração. (*Guerra ao Mosquito*, p. 13)

A revista mantém, tal como o gênero da qual se origina, a comédia clássica, este apelo direto à plateia, dialoga diretamente com a audiência. Rompe, em todo seu procedimento cênico, com qualquer possibilidade de enclausuramento da cena no espaço limitado das paredes do palco. A performance revisteira só se realiza plenamente através do contato cênico com sua audiência, na cumplicidade triangular estabelecida entre os parceiros de cena e os partícipes deste evento, o outro para quem e por quem se realiza o evento revisteiro.

Para encerrar o espetáculo apresenta-se a última apoteose, ela tem a função de convidar aos espectadores para voltarem e dar vida longa ao espetáculo. Esta apoteose nos informa Veneziano (2006, p. 153), "é o grande quadro final, cujo objetivo é provocar aplausos e entusiasmos. É sempre musicado e toda a companhia vem cantando diretamente para a plateia". Nesta performance final os artistas chegam próximo ao público ao desfilar, pela última vez, pela passarela que os aproxima da audiência. E cantam seu apelo final:

> Parece que o cartaz
> Cá deste lugar
> Tão cedo, mudar,
> Mudar não irá...
> [...]
> Tudo agradou?
> Parece que sim.
> Parece que, enfim,
> A mão

Materialização performativa do texto

> Amanhã, retomando o mesmo texto, eu o acharei um outro.[6]

Ao analisar as influências que o teatro moderno recebeu dos espetáculos de variedades, do circo, do teatro de revista etc., Lehmann (2007) destaca alguns princípios que são bastante interessantes para compreender a performatividade do texto revisteiro. Entre estes destaco o que o autor denomina "princípio da parábase", que ocorre quando o ator sai de seu papel e se dirige diretamente ao público. Este princípio foi explicitado anteriormente nos cantos de abertura e na apoteose final. Mas, esta situação pode ser encontrada em diferentes momentos do texto revisteiro, como, por exemplo, na cortina: *A volta de Margarida*, quando Margarida Max exalta seu moderno corte de cabelo:

> Cabeleira à la garçonne,
> Usa-la...eis que é preciso.
> Cabeça que só tem cabelo
> E mais cabelo que juízo.
> Quem gostar de mim assim
> Diga sim! Sim!
> Quem for d'outra opinião
> Diga não, não, não, não. (*Guerra ao Mosquito*, p. 6)

Neste canto Margarida Max joga direto com a plateia, e transforma seu cabelo "moderno" numa enquete junto ao público. E, certamente, provocava a participação da audiência dando-lhe aprovação a sua ousadia. Devo salientar que Margarida Max havia cortado seus cabelos, bem como todas as suas *girls*, para um espetáculo anterior denominado de *La Garçonne*, que passou a ditar a moda dos cabelos curtos para as mulheres pelo Brasil afora.

---

[6] ZUMTHOR, 2000, p. 63.

Este tipo de espetáculo:

> [...] se baseia na possibilidade de aludir a uma realidade de vida que é comum ao intérprete e ao público, contendo por isso um fator de performance que está inseparavelmente ligado ao modo de vida urbano, à cultura comum da cidade, na qual as informações e os gracejos são compreendidos de imediato" (LEHMANN, 2007, p. 101).

Veneziano ao abordar estes momentos em que o ator sai de seu personagem, a "parábase", ou o "aparte" como é mais conhecido este mecanismo do ator se dirigir direto à plateia, coloca a importância da relação ator-audiência nestas situações:

> [...] abrindo espaço para a improvisação e para o pacto com a plateia. A plateia, para o cômico revisteiro, tinha valor essencial, era o fim em si, para o qual convergia, progressivamente, o resultado da interação. O ator se colocava a seu serviço, respeitava-a, escutava-a e tinha necessidade dela. O objetivo máximo deste teatro era a interação. Aberta a fenda para o improviso, o ator no teatro de revista deveria, rigorosamente, "olhar o publico" (2004, p. 36).

O que Veneziano coloca acima aparece com frequência na escritura do texto revisteiro. Em *Guerra ao Mosquito* temos pelo menos dois momentos em que apenas o título da cena está colocado: *Conversa Fiada* (caipiras), executada pelo ator Luiz Calazans e *Victrola*, com o ator Pinto Filho. Ou seja, são espaços para o trabalho atorial, para sua performance, onde o ator explora suas habilidades, seja de contar piadas, de exposição cômica de seu corpo etc. Aqui estes artistas trabalham como um *performer*, atuam em seu próprio nome, expõe cenicamente um domínio artístico. Sendo que estou aqui adotando a visão de Pavis para conceituar o performer, estou falando, portanto, do artista "que realiza uma façanha (uma performance) vocal, gestual ou instrumental, por oposição à interpretação e a representação mimética do papel pelo ator". (1999, p. 284).

Um dos elementos performanciais do texto revisteiro está no constante jogo do intérprete. Estamos diante de uma atuação voltada para o exterior, centrada numa triangulação entre o parceiro de cena e a audiência. O prazer deste artista está no jogo, em se mostrar e ser visto, em ampliar o leque de suas possibilidades cênicas, e, principalmente, em se saber um artista e se dirigir constantemente àqueles que o admiram. O foco está na relação artista e audiência.

Observo que neste jogo cênico, o corpo do ator revisteiro é exposto em função "de sua idealidade plástica". Não estamos, portanto, diante do performer contemporâneo, para quem o corpo serve de suporte a dolorosas e deformantes experiências.

Outro aspecto que sobressai na leitura textual revisteira é a necessária metamorfose atorial. E como diz Veneziano:

> Às técnicas do improviso e do pacto com o público acrescente-se um outro ritual que consistia em trocar de personagem a cada novo quadro. Trocava-se o bigode, amarrava-se uma barriga, colocava-se uma peruca, óculos poderiam montar o novo tipo, mas lá estava ele, o grande ator,

> exibindo-se para a plateia, mostrando seus dotes (deveria ser nítido o gesto de mostrar), piscando até para o entusiasmado público que retornaria ao teatro não para testemunhar a magia do ilusionismo, mas aquele momento de poesia em que o ator entra e sai do personagem às vistas do público. (2004, p. 37)

Em *Guerra ao Mosquito*, os cômicos aparecem pelo menos com dois diferentes tipos, alegorias ou caricatura nos diversos "quadros cômicos". Sendo que Danilo de Oliveira e Luiz Calazans aparecem em seis destes quadros cômicos, e Pinto Filho em oito quadros. O que o torna o ator central, ao lado de Margarida Max, desta revista.

Além das trocas de objetos e detalhes os artistas revisteiros, essencialmente as vedetes e as *girls* tinham uma constante troca de roupas e adereços de cabeça e braços, além de sapatos e outros acessórios. Trocas que demandavam uma grande agilidade, especialmente das *girls*, pois elas tinham um tempo exíguo entre os quadros para trocar todo o aparato cênico, e voltar à cena como se estivesse totalmente em estado de graça para o espetáculo. Em *Guerra ao Mosquito* esta mesma agilidade é exigida da vedete deste espetáculo, ou seja, Margarida Max além de fazer vários números de cortina, momentos sozinha, também atuava em quadros cômicos. Ressalto que esta constante troca de roupas e adereços implica para o artista cênico uma constante troca de energia e foco de atenção cênica, ele tem que estar com um corpo sempre disponível para se transformar, não num outro, mas numa nova dilatação energética. E com isso, buscar outro mecanismo de cumplicidade com os parceiros de cena e com a audiência.

Espaço ficcional como mecanismo da teatralidade e da leitura performativa

Zumthor nos chama a atenção para observarmos que "a performance não apenas se liga ao corpo mas, por ele, ao espaço" e complementa dizendo: "o que mais conta é o reconhecimento de um espaço de ficção" (2000, p. 47).

E este espaço ficcional, tanto na performance como na leitura da obra,

> [...] é ao mesmo tempo lugar cênico e manifestação de uma intenção de autor. A condição necessária de uma teatralidade performancial é a identificação, pelo espectador-ouvinte, de um outro espaço; a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto. Isso implica alguma ruptura com o "real" ambiente, uma fissura pela qual, justamente, se introduz a alteridade. (ZUMTHOR, 2000, p. 49)

O espetáculo revisteiro não elabora um espaço cênico ilusório pautado por espaços "reais". Sua proposição se realiza através de escadarias, tablados, e especialmente de telões pintados. Telões que buscam exaltar algum aspecto do que eles consideravam ser a brasilidade em construção, da modernidade de seu tempo, cores e belezas que teriam alguma pincelada com o que era pontuado na cena etc. Estes telões caracterizavam-se mais como elementos de impacto visual do espetáculo, do que como objetos definidores do local da ação. Para o teatro revisteiro o espetáculo é sinônimo de impacto visual.

O espaço ficcional era construído para a audiência pelas ações dos agentes cênicos, pelo modo como estes portavam seus corpos e adotavam certos movimentos, ou ainda através do tom e da energia empregada em sua fala, pelo uso de acessórios como faixas escritas e colocadas no corpo atorial, ou ainda com o auxilio da palavra que o construía verbalmente.

Convém ressaltar que os aspectos acima abordados não são perceptíveis na leitura textual. Compreender este processo revisteiro implica em conhecer seus procedimentos textuais e cênicos, do contrário não há como dialogar com esta performance textual. Ler um texto revisteiro implica em estabelecer uma interação do texto com o espaço de representação. Pois aqui tudo é mostrado, visualizado, tudo é espetacular. O texto revisteiro, bem como sua performatividade cênica, é constituído de contrastes, partes justapostas, diferenças e de descontinuidades. Portanto, conhecer as convenções e os princípios da escrita revisteira torna-se fundamental para materializar a sua performance textual.

Lehmann ao abordar o "princípio formal da sucessão de atrações" em espetáculos tipo Revista comenta que este princípio "está diretamente ligado à estrutura temporal da montagem teatral. Uma percepção da cidade grande, cada vez mais impaciente, requer uma aceleração que será reencontrada no teatro. [...] transição rápida, sua brevidade e seu humor" (2007, p. 101). O que Lehmann estabelece, de modo muito interessante, como princípio formal de sucessão de atrações, determina o ritmo nervoso e pulsante do Teatro de Revista. Este princípio vai implicar na constituição de espaços ficcionais de modo muito tênue, mas mesmo assim eles devem ser passiveis de serem lidos pela audiência/leitor.

Guerra ao Mosquito é um texto intensamente musical, o ritmo pulsa no e do texto. Aqui também algumas partes musicais escapam ao leitor, pois não acompanha o texto escrito as partituras musicais. O que sabemos, tal como afirma Lehmann ao analisar este tipo de espetáculo é que

> A musica ganha maior importância como elemento de integração e intermediação. [...] desmoronamento da continuidade. [...] despedaçamento das ações e do tempo se manifesta em números individuais (2007, p. 102).

Em *Guerra ao Mosquito* ganha destaque os ritmos que estavam em ascensão no período de sua escrita textual e cênica, observa-se um repertório musical para as danças e cantos das vedetes e das *girls*, e também uma estrutura musical para os quadros cômicos. Nesta revista temos dois quadros cômicos cuja andamento está definido pela estrutura melódica, é o caso de *Roupa Suja* que é marcado pelo ritmo do fado, e *Rumba* que recebe a marcação do ritmo caribenho. Estes ritmos não são apenas fundos musicais da cena, eles estabelecem o ritmo das falas, o que se fala, como se fala, da gestualidade e movimento corporal dos artistas em cena.

Mas, a força musical do espetáculo ocorre nos números de dança e canto, ou seja, nos espaços da vedete e das *girls*. E aqui, em *Guerra ao Mosquito*, predomina os ritmos brasileiros, com destaque para o samba; ritmos norte-americanos no charleston e no blue; e, o ritmo dominante na Argentina, o tango. A musicalidade é tão forte nesta revista que alguns números de cortina possuem como denominação o próprio ritmo que define o quadro, como a cortina *Charleston* e a cortina *Blue*. O ritmo, portanto, estabelece o espaço ficcional, e a melodia, danças e cantos da vedete e das coristas materializam este espaço fictício para a audiência.

Audiência participante e vibrante

O sucesso de um espetáculo de revista estava diretamente relacionado com a recepção deste trabalho enquanto participação ativa e vibrante da sua audiência. Este espetáculo solicitava uma energia comunicativa entre artistas e audiência. Este ligamento era vital para que o desdobramento cômico, poético e mágico do espetáculo pudesse ocorrer. O trabalho tinha que encantar e deslumbrar a audiência.

O que se verifica, me apropriando aqui de um pensamento de Mota, nos grandes sucessos revisteiros, entre estes o revista aqui em questão, é que ocorre uma "identidade emocional do espectador com o espetáculo". (2008, p. 63). Este espectador que estava vivendo uma intensa mudança no seu cotidiano, uma atualização de costumes e modos de vida, que estava convivendo com o desmoronamento de casarios e ruas, e a implantação de todos os modos de ser "moderno", das primeiras décadas do século XX, entendia e se encontrava num espetáculo que pulsava pela rapidez, descontinuidade, fragmentação, partes independentes, pois ali ele podia confrontar este cotidiano e exaltá-lo, juntamente com os artistas, ou numa revanche rir do que sucedia.

Mota (2009) ao analisar o público presente aos espetáculos de Aristófanes faz o seguinte discernimento:

> A audiência se dirige para o teatro não para ver um livro sendo lido, e sim para observar e assimilar pessoas mascaradas produzindo efeitos de comicidade ou não a partir de várias fontes: argumentações, discussões, xingamentos, correrias, golpes, choros, ataques a pessoas conhecidas, canções, paródias de canções, duetos, entre outras. (2009, p. 5)

Esta é a mesma condição, me parece, da audiência que ia ao Teatro de Revista brasileiro. Lá se buscava momentos de prazer e de bem estar com a vida. Ia-se ao teatro para ver a performance de artistas que dominavam a cena com sua dilatação energética. Sobre a reação do público ao espetáculo *Guerra ao Mosquito* temos a seguinte descrição feita por Paiva:

> O público aplaudia de pé [ao final de *O Gavião*]. A crítica elogiava a 'conferencia' jucunda de Pinto Filho, o belo corpo de *girls* em evoluções bem marcadas, Dora Brasil cantando "Falsa Jura", os finais esplendorosos, os cenários, os textos dos autores e a interpretação apoteótica de Margarida Max. Esta mandara levantar uma passarela rasa para maior e mais intimo contato com o público. Cada apresentação fazia a plateia ir ao delírio. (1991, p. 318-319).

Esta escrita teatral é repleta de sons, falas, ruídos, onomatopeias etc. Nela tudo esta repleto, pleno. O que se verifica é uma ausência de silêncios, e uma busca constante de comunicabilidade. E esta interação se almeja através de uma musicalidade que mova o interior do espectador e o torne partícipe, e de uma escrita na qual as palavras são de fácil compreensão, coroando a comunicabilidade e a interatividade entre os artistas e a audiência.

Esta obra aberta, característica essencial de um texto revisteiro, é uma escritura que se alterava de acordo com os humores da audiência, passagem de algum artista que interessava aos revisteiros e produtores aproveitá-lo num quadro, uma piada nova, um acontecimento novo, tudo podia ser acrescido e mudado. Por isso ao ler um texto revisteiro podemos muito bem não estar lendo o texto que foi encenado. Estamos diante de um texto que não é para a leitura desvinculada de sua realização. Mas, este é um dos poucos registros que nos chegam deste gênero teatral. E pode-se, com as teorias atuais, ler esta obra, visualizar sua performance, sem outros apoios que não o próprio texto. E como diz Zumthor:

> Ao ato de ler integra-se um desejo de restabelecer a unidade da performance, essa unidade perdida para nós, de restituir a plenitude – por um exercício pessoal, a postura, o ritmo respiratório, pela imaginação. Esse esforço espontâneo, em vista da reconstituição da unidade, é inseparável da procura do prazer. (2000, p. 78-79).

Ler e pesquisar o teatro de revista brasileiro, após a derrocada total deste gênero no país, é nos depararmos com uma escritura cênica, nervosa, fragmentada, metonímica, ou seja, essencialmente performativa, e que, acima de tudo, ainda provoca muito prazer. E, este prazer se intensifica ao conseguirmos preencher, mesmo que momentaneamente, os vazios desta escrita teatral. Assim, este leitor/audiência consegue adentrar, por breves instantes, na performance textual da revista.

Esta obra aberta, característica essencial de um texto revisteiro, é uma escritura que se alterava de acordo com os humores da audiência, passagem de algum artista que interessava aos revisteiros e produtores aproveitá-lo num quadro, uma piada nova, um acontecimento novo, tudo podia ser acrescido e mudado. Por isso ao ler um texto revisteiro podemos muito bem não estar lendo o texto que foi encenado. Estamos diante de um texto que não é para a leitura desvinculada de sua realização. Mas, este é um dos poucos registros que nos chegam deste gênero teatral. E pode-se, com as teorias atuais, ler esta obra, visualizar sua performance, sem outros apoios que não o próprio texto. E como diz Zumthor:

> Ao ato de ler integra-se um desejo de restabelecer a unidade da performance, essa unidade perdida para nós, de restituir a plenitude – por um exercício pessoal, a postura, o ritmo respiratório, pela imaginação. Esse esforço espontâneo, em vista da reconstituição da unidade, é inseparável da procura do prazer. (2000, p. 78-79).

Ler e pesquisar o teatro de revista brasileiro, após a derrocada total deste gênero no país, é nos depararmos com uma escritura cênica, nervosa, fragmentada, metonímica, ou seja, essencialmente performativa, e que, acima de tudo, ainda provoca muito prazer. E, este prazer se intensifica ao conseguirmos preencher, mesmo que momentaneamente, os vazios desta escrita teatral. Assim, este leitor/audiência consegue adentrar, por breves instantes, na performance textual da revista.

Referências bibliográficas

ANTUNES, Délson. *Fora de Série – Um Panorama do Teatro de Revista no Brasil.* Rio de Janeiro: Funarte, 2002.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático. São Paulo: Casac Naify, 2007.

MOTA, Marcus. A Dramaturgia Musical de Ésquilo: investigações sobre composição, realização e recepção de ficção audiovisual. Brasília: UNB, 2008.

_______. *A comédia musical de Aristófanes*: Os Acarnenses. Disponível em: <www..marcusmota.com.br>. Acesso em: 22 jul 2009.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. Viva o rebolado: Vida e Morte do Teatro de Revista Brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PORTO, Marques e PEIXOTO, Luiz. Guerra ao Mosquito. Rio de Janeiro: s/e, 1929.

VENEZIANO, Neyde. *De Pernas Para o Ar: Teatro de Revista em São Paulo.* São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

_______. *Revistando o Baú Revisteiro.* In: O Percevejo. Ano 12. N. 13. 2004. Rio de Janeiro, p. 30 a 41.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura.* São Paulo: EDUC, 2000.

Performance e o paradigma depressivo

Nízia Villlaça

A junção dos termos acima parece paradoxal, mas, de alguma forma, é sintomática dos tempos atuais em que o Estado se retrai e os cidadãos são chamados a se produzirem performaticamente no espírito da lógica neoliberal, por meio do consumo e da visibilidade crescente oferecida pela multiplicação dos suportes midiáticos. Todos são chamados pela linguagem publicitária a se apresentarem para a competição generalizada que, repentinamente, pode levar à fama o anônimo, como sublinha Alain Ehrenberg[1] a propósito da antropologia da igualdade que, sutilmente, convida para a "concorrência democrática".

Embora aberta à discussões entre diferentes autores sobre seus efeitos sobre o indivíduo e a comunidade, é patente o espírito empresarial da sociedade de consumo e suas estratégias de interpelar os cidadãos de forma que se transformem em verdadeiros empresários de si mesmos na busca do sucesso e da visibilidade. Alain Ehrenberg, na sequência de alguns de seus livros, nos dá um esboço das transformações e desafios porque passa aquele que ele denomina "indivíduo incerto" do contemporâneo. Contrariamente à atitude de Gilles Lipovetsky, em seu livro *O império do efêmero*[2], na sua euforia com a "personificação" via consumo, Alain Ehrenberg critica a política concorrencial do mercado e a versão empresarial da sociedade como vetor do desenvolvimento pessoal, favorecendo frequentemente desigualdades. O autor aponta a ambiguidade entre tal discurso econômico e a questão democrática. Segundo ele, a versão atlética da sociedade é semelhante na empresa e na mudança do estatuto da competição esportiva. O esporte teria saído de si e se tornado um estado de espírito, um modo de formação do vínculo social da relação com o outro que provoca inúmeras estratégias de mudança e aperfeiçoamento. A mais recente é a lipoaspiração que tornou Ronaldo, o Fenômeno, "fininho", como anunciam as manchetes e discutem as colunas esportivas e o jornalismo em geral. Aliás, o jogador já havia crescido uns quatro centímetros durante sua estada no Real Madrid. Tais transformações nos lembram Michael Jackson e provocam reflexões sobre os limites desta tendência à metamorfose estimulada pela busca e consumação da fama que inclui os *ups and downs* de nossos novos heróis.

---

[1] EHRENBERG, Alain. *L'individu incertain.* Paris: Calmann-Levy, 1995.

---

[2] LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero*: a moda e seu destino nas sociedades modernas. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Mark Rowlands,[3] discute a importância adquirida subitamente por pessoas destituídas de talento. Segundo o autor, o individualismo e o relativismo parecem contribuir para a impossibilidade de estabelecer critérios de qualidade. Opiniões menos apocalípticas pensam que o próprio contexto das celebridades hoje já implica uma versão mais inconsistente da fama e, obviamente, que profissões ligadas à visibilidade são mais propícias para proporcionar os momentos de glória. Por outro lado, serão colocadas em foco as comunicações instantâneas da mídia digital como contribuição importante para a indústria da fama. Canais de TV dedicados às celebridades, *sites* e revistas, multiplicaram exponencialmente a velocidade e o volume das fofocas sobre as celebridades, causando inclusive discussões sobre a indeterminação dos padrões que atinge inúmeras áreas em que a cultura de consumo agrega valores simbólicos quase transcendentes e sempre espetaculares. Todos são agentes da comunicação, todos são autores potenciais.

Uma antropologia da igualdade encobre com sutileza a competição que rege a gestão dos corpos e a microfísica do poder a que Foucault[4] se refere. Nossa questão diz respeito às possibilidades do recurso à cultura serem de fato provocadoras de identificações que não excluam a diferença e sejam capazes de identificar as estratégias narrativas do poder, dando lugar à criação de um cimento social, e não apenas pontuais espetacularizações midiáticas descritivas da fama instantânea sem a correspondente produtividade, obra ou merecido respeito como discute Rowlands.

---

[3] ROWLANDS, Mark. *Fame*. London: Acumen, 2008.

[4] FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução e organização Roberto Machado. 3 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

Peter Sloterdijk[5] sublinha a estratégia da subjetivação das massas que, se, na modernidade, ocorria através da identificação vertical proporcionada pelo líder, num contexto fascistóide, agora vive da pseudosubjetividade democrática, via cultura do consumo. Segundo Giddens[6] cresce a importância da crença de que o indivíduo possa internalizar os sistemas abstratos que o rodeiam na escolha de um "estilo", no sentido mais amplo do termo, passível de ser atingido mesmo pelos grupos menos favorecidos. Embora o autor não entre em detalhes sobre a questão, penso que suas ideias seriam viáveis, sobretudo, no nível ficcional que exemplificaríamos com a ética comportamental da personagem central do filme *Eu, Tu, Eles*, de Andrucha Waddington. A histriônica Regina Casé, nessa película, efetivamente metaboliza de forma bastante original suas relações com seus maridos, buscando atender necessidades materiais e sexuais num cenário sertanejo de extrema carência. Para tanto, são feitas no filme, releituras do paradigma institucional que é subvertido ou ignorado.

Excetuando casos excepcionais como a ficção fílmica citada, os indivíduos estão normalmente ativados pelos discursos performativos do poder institucional e tentam alcançar por meio do melhor desempenho alguns minutos de glória. O contraponto por ocasião do fracasso é a depressão no submundo das drogas, a fuga para o virtual ou a violência catártica dos excluídos que, paradoxalmente, também leva às telas.

---

[5] SLOTERDIJK, Peter. *Desprezo das massas*: ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna. Trad. Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

[6] GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

As estratégias utilizadas adulam as minorias e seu desejo de reconhecimento. O princípio do programa, segundo Sloterdijk, substitui o princípio do líder; o entretenimento substitui a descarga emocional. As massas de excluídos se deixam guiar pelos símbolos das comunicações de massas, de discursos, modas, programas e celebridades. Instala-se a ética do consumo com ênfase no presente, no hedonismo, na beleza do corpo, na estilização da vida. Discute-se a subjetividade como celebração móvel e a substituição das virtudes do caráter pelas virtudes da personalidade, do estilo e do parecer. As tribos multiplicam-se marcando territórios no espaço urbano.

Consumo e negociações identitárias

O imaginário da moda vai, progressivamente, contaminando com a homogeneização global os lugares mais afastados e, simultaneamente, dotando de variedades locais a linguagem globalizada. Com seus *selfs* performáticos, ela torna-se o veículo por excelência do prognóstico de Calvino[7] para o próximo milênio: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade. Com sua agenda veloz ela oferece uma permanente negociação de novos estilos que não se restringem ao vestuário, mas ao contrário, criam um clima constituído pela gestualidade e forma do corpo, tom de voz, roupas, discurso, escolhas no campo do lazer, da comida, da bebida ou do carro etc. Forma-se o perfil do indivíduo consumidor como estrato a ser considerado nos processos de subjetivação, tendo em vista o fato decisivo de que vivemos numa sociedade de consumo pós-massivo e personalizado.

---

[7] CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Diferentemente da década de 50, uma era de maior conformismo, de consumo de massa, as mudanças nas técnicas de produção, a segmentação do mercado hoje oferecem maior possibilidade de escolhas, o que ainda é considerado como vimos, manipulação do marketing. Na realidade, a escolha pode implicar tanto em seguir cegamente os *hypes* da moda, como em virar as costas à questão ou misturar com criatividade a oferta dos bens e produtos, violando códigos como fizeram, por exemplo, os jovens nos anos 60.

O consumo se constitui como processo sociocultural em que se dá a apropriação e uso dos produtos, como mais que simples exercícios de gosto ou compras irrefletidas. Não se pode falar de uma sobredeterminação da produção para mercado ou, por outro lado, apostar apenas no aspecto lúdico e autônomo da criação de um estilo de vida que o consumo, através do discurso *fashion* em todas as suas variantes e suportes, propicia. A "desordem" proveniente de slogans como "nada de regras, apenas escolhas", celebrada por alguns, não representa necessariamente a implosão do social. Exige, sim, a leitura de um recorte mais frouxo no interior do espaço social.

Como lembra Nestor Garcia Canclini[8], a racionalidade econômica de tipo macrosocial não é a única que modela o consumo. Refere, com propriedade, a existência de uma racionalidade sócio-política-interativa que revela o intercâmbio entre produtores e consumidores, com regras móveis, influenciando a produção, distribuição e apropriação dos bens.

---

[8] CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização.* Trad. Mauricio Santana Dias. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

Instala-se um cenário de disputas por aquilo que a sociedade produz e pelos modos de usar esta produção. Neste sentido, para o autor, o consumo induz à reflexão e é fator de cidadania. Mike Featherstone[9] colabora para a compreensão do fenômeno, descrevendo três camadas de sentido que se cruzam no consumo. Uma primeira camada, ligada ao aspecto econômico e ao capital financeiro; uma segunda, conectada ao capital cultural e a proposição do estilo de vida e ainda uma terceira, que provém da negociação com esses discursos hegemônicos por parte do público.

A negociação entre esses níveis, de certa forma, sempre existiu, mesmo quando a alta costura ditava a moda e as costureiras e confecções copiavam ou interpretavam. Este diálogo continuou a existir quando a alta costura passou a ouvir mais o *street style* nos anos 60. Hoje as barreiras entre o alto, o médio e o baixo adquirem contornos complexos e as apropriações se dão em todas as direções. A lei é conectar, dinamizar. O desfile da Copa Rocca, utilizando a arte das costureiras da Rocinha, no Fashion Rio, é um exemplo, bem como os *graffites* utilizados nos figurinos da Maria Bonita.

O importante na visão de Featherstone é atribuir maior intervenção aos consumidores. Os novos heróis da cultura de consumo não adotam um estilo de vida por hábito, mas como projeto. Criam diferenças que devem ter legitimação social, e é esta a questão que o autor busca pesquisar na luta entre grupos, classes e frações de classes. As distinções, se não são rígidas e impostas verticalmente, entretanto, permanecem. A economia dos estilos conside-

---

[9] FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo.* Tradução Júlio Assis Simões. São Paulo: Stúdio Nobel, 1995.

ra a competição do mercado, os impulsos da produção e do consumo, as tendências de grupos e segmentos de mercado para monopolização nas diversas práticas sociais. Portanto, haverá, permanentemente, uma dinâmica instalada entre a estrutura ocupacional e de classe, a estrutura cultural e o *habitus*, entendido como conjunto de preferências e disposições inconscientes com as quais o indivíduo conforma o próprio gosto às práticas e bens culturais propostos pelo estilo de vida. Esse *habitus* inclui o corpo, sua forma, volume e postura, modo de andar, tom de voz, gestos. Na construção do estilo próprio, as três camadas a que nos referimos estarão em jogo e o marketing da moda certamente vai adquirindo estratégias menos óbvias na forma de impressionar o viés não racional da percepção dos consumidores. A aproximação sempre crescente de moda e arte é prova disto. Gilles Deleuze, com sua visão da arte como a mais alta potência do falso, é citado em livro de *design*.[10] Também é lembrado, no mesmo livro, Nietzsche, quando afirma que a arte nada mais é do que a vontade de aparência enquanto sensível. A criação heterônima dos *designers* é vista como possibilidade de abertura ao mundo devido ao duplo discurso que implica: o da utilidade do objeto e, sempre mais, o do simbolismo que provoca a troca emocional apoiada em balbucios da infância, sonhos de futuro ou devaneios poéticos.

Descendo ao dia-a-dia, o mascaramento próprio da moda é utilizado sempre mais frequentemente para marcar de forma espetacular as manifestações políticas: dos caras-pintadas aos grupos de Davos. A consciência do capital cultural corporal dissemina-se. A moda não é apenas um estratagema dos discursos de controle. Faz parte do diálogo contemporâneo e das disputas pelo reconhecimento de novos territórios: das festas de periferia e da cultura *clubber* ao universo deslumbrado da revista Caras. Todos diferentes, todos iguais?

A produção cultural do corpo "fashion"

Devido ao declínio das velhas identidades relacionadas ao pertencimento a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e nacionais, a questão da identidade está sendo extensamente discutida na teoria social. A moda, articulada com o consumo e a globalização, caminha no bojo de tal descentramento, propondo identidades provisórias, performances que mudam a cada instante.

É importante assinalar o papel desempenhado pelos novos intermediários culturais e a crescente abrangência do *marketing* de moda, tornado paradigmático do sistema de produção, distribuição e consumo de bens materiais e simbólicos no contemporâneo. Daremos relevância a aspectos do processo de subjetivação em que se processam novas elaborações do estatuto corporal, nas quais a moda terá papel relevante. Serão também valorizadas as transformações por que passam a cultura tornada mercadoria na sociedade da informação, a importância do capital cultural/corporal e as negociações em torno de sua apropriação.

Laura Bovone, a propósito da pós-modernidade, chama atenção para o fato de que a informação torna-se o mais importante meio de produção e que o sistema de comunicação e a tecnologia passam a ocupar o centro dos interesses econômicos mundiais. Paralelamente, os atores implicados neste sistema, sejam os destinatários, ou os mais potentes emissores, tornam-se conscientes de sua própria importância no momento em que a "prática comunicativa modifica a informação e a informação não pode ser isolada do processo que a transmite".[11] A tendência à pluralidade, ambivalência e reflexividade marcam o contemporâneo, o que provoca uma instabilidade do conhecimento e da consciência. Constroem-se novos modos de dar voz ao social. Ainda para a autora, os novos intermediários culturais seriam os protagonistas do pós-moderno, como a burguesia e a classe operária foram os protagonistas do moderno: promovem a cultura como mercadoria, infundem um novo gosto para a produção e o consumo e pressentem o ar do tempo. Como veremos a moda torna-se, progressivamente, um espaço sempre mais abrangente, vampirizando as mais diversas áreas: ciência, tecnologia e arte desfilam na passarela. É o "recurso" à cultura, citado por George Yúdice[12].

---

[10] BLAISSE, Lionel e GAILLARD, François (Orgs.). *Temps denses*. n. 2. Paris: Téraèdre, 2001.

As categorias étnicas, de gênero, etárias, éticas são discutidas em seu fórum global entre drogados *chics*, camisetas contra o câncer, dráculas, sadomasoquistas, *neo-punks*, *neo-hippies*, neo-românticos, *ciborgs* da moda *tecno* e numerosas alusões étnicas. Forma-se uma longa cadeia comunicativa e cultural composta por criadores, estilistas, empresários, fotógrafos, distribuidores, compradores e consumidores. É discutível falar da atividade dos produtores versus a passividade dos consumidores. À era da moda como distinção, comandada do alto, soma-se a importância da reflexão criativa onde o consumo implica num trânsito entre papéis sociais. A dinâmica não é uniforme, como no caso de um *best-seller*, mas marca um movimento social onde os grupos disputam estilos de vida e onde o processo de apropriação exige tempo e dedicação, como acentua Mike Featherstone[13]. A cultura de consumo, baseada numa proliferação de informações e imagens, não permite a hierarquização e um sistema de divisões sociais fixas. Em compensação, o conceito de estilo de vida, construído sobre a base do consumo, das preferências ético/morais, dos comportamentos, permite uma compreensão das práticas sociais dos diversos grupos que compõem a classe média, completa Emanuela Mora[14].

A globalização traz em seu bojo uma abertura dos processos de identidade, uma grande variedade de "posições de sujeito". Nas sociedades da modernidade tardia, a concepção de identidade é mais perturbadora e provisória, caracterizada por rupturas, descontinuidades e deslocamentos em oposição às sociedades tradicionais, que perpetuavam o passado. Áreas diferentes do globo são postas em interconexão, desalojando o sistema social de suas relações espaço-temporais tradicionais, provocando novas articulações e uma concepção problemática de identidade. Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global

---

[11] BOVONE, Laura. *Comunicazione; pratiche, percorsi, soggetti.* Milano, Italy: Franco Angeli, 2000.

[12] YÚDICE, George. *A conveniência da cultura*: usos da cultura na era global. Trad. Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

[13] FEATHERSTONE, Mike. *op. cit.* 31-37.

[14] MORA, Emanuela. "Innovazione morale e stili di vita. Tra revival e trasformazione". In: *Creare Comunicazione; I nuovi intermediari di cultura a Milano.* Org. Laura Bovone. Milano, Italy: Franco Angeli, 1994. pp. 158-192.

de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação, mais as identidades parecem flutuar livremente numa espécie de supermercado cultural.

É no interior desta dinâmica que o imaginário da moda vai, progressivamente, contaminando com uma homogeneização global, os lugares mais afastados e, simultaneamente, dotando de variedade locais a linguagem globalizada.

Diante do enfraquecimento dos paradigmas que orientaram o projeto moderno de cunho essencialista, a moda se produz como arquivo e vitrine do ser/parecer, sugerindo comportamentos e atitudes, fabricando *selfs* performáticos por meio de sutis recriações dos conceitos de verdade, de bem e de belo. Torna-se o veículo, por excelência, do prognóstico que Calvino[15] sugeriu para o próximo milênio: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade. Num incessante deslocamento de valores, essa capacidade de tudo transformar em objeto de consumo faz com que mercado e moda se liguem sempre mais na construção do performativo.

A competição, como já referida, se dissemina no espaço que separa o anonimato da fama. Todos querem acontecer, se comunicar, buscando visibilidade por meio das novas mídias. A interatividade do internauta substitui a passividade do espectador. O fracasso leva à incidência de um clima depressivo entre os concorrentes com a perturbação da autoestima e o medo de não estar à altura de seus próprios ideais num mundo onde a produtibilidade é a lei.

---

[15] CALVINO, Ítalo. *op. cit.* 23.

Referências bibliográficas

BLAISSE, Lionel e GAILLARD, François (Orgs.). *Temps denses*. n. 2. Paris: Téraèdre, 2001.

BOVONE, Laura. *Comunicazione; pratiche, percorsi, soggetti.* Milano, Italy: Franco Angeli, 2000.

BOVONE, Laura. (Org.). *Creare Comunicazione; I nuovi intermediari di cultura a Milano*. Italy: Franco Angeli, 1994.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização.* Trad. Mauricio Santana Dias. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

EHRENBERG, Alain. *L'individu incertain*. Paris: Calmann-Levy, 1995.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*; tradução Júlio Assis Simões. São Paulo: Stúdio Nobel, 1995.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. e organização Roberto Machado. 3 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero:* a moda e seu destino nas sociedades modernas. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ROWLANDS, Mark. *Fame*. London: Acumen, 2008.

SLOTERDIJK, Peter. *Desprezo das massas:* ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna. Trad. Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura*: usos da cultura na era global. Trad. Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

Mídia, performatividade e poder:

estratégias de mobilização das audiências pela tela da TV

Isabel Orofino

> O mundo é performado dentro de nossa mídia diariamente.
> E nós, seu público, performamos ao lado dele,
> como jogadores e participantes, imitando, apropriando-nos e refletindo sobre as verdades e falsidades dele.
>
> **Roger Silverstone**, 2002, p. 136

Você já está sentado na poltrona do avião; acomodou os pertences de mão no compartimento superior e apertou o cinto de segurança, mas em sua consciência paira certo receio provocado pela ideia de voar. Afinal, um avião é um aparato altamente tecnificado, que resulta de um conhecimento perito, e que, na sua posição de leigo, você desconhece a quase totalidade da engrenagem e do equipamento. Para consolidar a confiança que lhe falta, uma comissária de bordo demonstra os procedimentos de segurança. Se este é o primeiro voo de sua vida, você há de prestar atenção em cada detalhe. Se você já voou muitas vezes, provavelmente vai quase dispensar a atenção, mantendo um olho na comissária e outro no livro ou revista. Afinal, esta é uma *performance*, e você já a conhece. Esta ação é "conduta restaurada"[1], repetida, reencenada, como propõe Richard Schechner (2000). Mas, por ser performance, ela é uma ação relacional, e a atuação da aeromoça precisa ser convincente o suficiente para conquistar a sua confiança nos serviços da empresa. Afinal, uma mera expressão de pânico ou dúvida vinda daquela personagem poderia ser o suficiente para que você e muitos dos passageiros desistissem da viagem. Anthony Giddens (1991) é o autor do exemplo que acabo de citar. A partir dele, Giddens explica como os sujeitos sociais desempenham papéis na vida cotidiana, como são "atores" que se inserem em situações para as quais já há um roteiro previamente estabelecido e que há uma rede complexa de relações históricas, sociais e subjetivas que vão definir a continuidade ou a ruptura do roteiro previamente dado[2]. O autor destaca também que como "atores sociais" nós ocupamos regiões de fundo (os bastidores da nossa vida cotidiana) e as regiões de frente (cada vez que "entramos em cena" para desempenhar algum papel, alguma função).

---

[1] Segundo Richard Schechner: "(...) a base teórica subjacente à variedade dos estudos de performance é suficientemente clara: são eventos e condutas que tem a qualidade do que chamo de conduta restaurada ou conduta praticada duas vezes; são atividades que não se realizam só uma vez, mas duas vezes ad infinitum. Esse processo de repetição, de construção (de ausência de originalidade ou espontaneidade) é a marca distintiva da performance, seja nas artes, na vida cotidiana, no cerimonial, no ritual ou no jogo." (SCHECHNER, 2000, p. 12 – tradução e grifo meus).

[2] Aqui é necessário identificar o amplo corpus de conhecimento em teoria sociológica e antropológica sobre os "papéis sociais", um conjunto que marca uma trajetória particular com muitos desdobramentos.

O exemplo da aeromoça ilustra a presença de ações performativas em nosso cotidiano. Basta recorrermos às nossas lembranças para verificar que ao caminhar pelas ruas da cidade há uma variedade de situações de encenações realizadas por não atores, ou seja: sujeitos leigos no desempenho de suas atividades profissionais: vendedores, professores, médicos, advogados, repórteres, etc. E não há como não citar aqui um exemplo divertido: na cidade onde moro há um homem conhecido como o "Sexual do megafone". Ele transita pelo centro com um figurino que, na maioria das vezes, é algo como uma bermuda de *lycra* vermelha que acentua suas formas masculinas, um *top* muito curto, que deixa sua barriga de fora, e um capacete de *vicking* com os cornos empinados. Ele carrega um megafone com o qual, ora recita palavras sem sentido, ora vende produtos das mais variadas lojas ao redor do quarteirão. Ele é uma personagem da cidade. Dizem que o "Sexual do megafone" é um senhor que possui um rol de propriedades em outros lugares do Estado, que aqui ele vive uma outra personagem e que atua como uma forma de evasão de sua própria identidade. Per-

---

Não tenho o objetivo de traçar este panorama neste artigo pois para dar conta de explicitar este longo percurso seria necessário recuperar a história das teorias sociais e sua ênfase no plano de uma teoria da ação. Em síntese destaco que este percurso inicia-se com a busca de uma sociologia compreensiva em diálogo com as etnografias e estudos da representação teatral que ganha ampla visibilidade a partir de correntes como: o interacionismo simbólico, a fenomenologia social e a etnometodologia(cf. Mattelart e Mattelart,1995). Estão vinculados à estas iniciativas a influência de filósofos como Ludwig Wittgenstein (jogos de linguagem) e John L. Austin (atos de fala) e nos trabalhos de, especialmente, Erving Goffman, Erik Erickson, Harold Garfinkel, Donald Winnicott, dentre outros.

corro outras esquinas e ruas nas minhas andanças e entro pelos corredores do mercado público. Aqui, ouço melodias ritmadas, repetitivas, entoadas pelos vendedores que anunciam o peixe fresco que acaba de chegar. E no regresso, ao cruzar a praça, vejo um pastor evangélico fazer a sua pregação, solitário, sob a copa da legendária figueira. A vida cotidiana é repleta de cenas performativas, muitas das quais nós nem observamos mais por estarem tão impregnadas em nossa experiência.

O debate contemporâneo em torno do conceito de *performance* demarca um campo novo de investigação pautado por uma convergência de interesses advindos das mais variadas disciplinas. Inicialmente, é comum pensarmos nos estudos do drama e do teatro, mas uma leitura mais atualizada e aprofundada vai revelar que encontram-se aí iniciativas transdisciplinares e multimetodológicas, que sinalizam um terrenos profícuo da pesquisa em ciências sociais e humanas e das artes.

A discussão que apresento neste artigo foca dois aspectos específicos articulados às teorias da performance: (i) a realização de um mapeamento inicial sobre uma teoria da performance na vida ordinária, cotidiana e (ii) a presença da mídia como lugar de mediação de uma performatividade social.

Nas páginas que se seguem, buscarei evidenciar um possível percurso para um mapeamento de estudos sobre performance e vida cotidiana, com uma discussão focada nas estratégias performativas construídas por líderes políticos no uso que fazem das mediações tecnológicas contemporâneas.

Sobre *performance* e vida cotidiana

Minha reflexão sobre performatividade e vida cotidiana toma como ponto de partida a obra do teórico Richard Schechner (2000). A partir de suas colocações, sugiro que os estudos de performance se utilizam de um método de amplo espectro que o caracterizam como um campo que não possui limites fixos. O autor defende que o objeto da disciplina pode incluir eventos sócio-históricos que abrangem desde gêneros estéticos do teatro, dança e música, passando por ritos cerimoniais, jogos, papéis sociais, ação política, campanhas eleitorais, modos de governo, esportes, entretenimentos populares, psicoterapias até os meios de comunicação e além. Segundo este autor:

> O campo de estudos da performance pressupõe que vivemos em um mundo pós-colonial no qual as culturas se chocam, se influenciam e se interferem hibridando-se com energia. Esses choques nem sempre são 'politicamente corretos' nem agradáveis. As populações e as ideias se movem empurradas por guerras e governos despóticos, por forças econômicas que cortesmente chamamos de 'mercado', pela internet e por outras tecnologias da comunicação. [...] Um modo de compreender a cena deste mundo confuso e contraditório e extremamente dinâmico é examiná-lo como "performance". (SCHECHNER 2000, p. 12 – tradução minha).

Portanto, compreender o conjunto da narratividade da vida social a partir do conceito de performance significa eleger uma estratégia teórico/metodológica que busca identificar aquele terreno fugidio que muitas vezes escapa à nossa compreensão de que há um "espaço liminar" que conjuga interpretação e ação, o que muitas vezes funde também as noções de "ficção" e a "realidade" e que está entretecido nos modos de interação e participação na vida cotidiana. Trata-se de uma fronteira, um "entre-lugar", como sugere Homi Bhabha (2003), em que estas duas dimensões estão conjugadas. A performatividade na vida ordinária não trata de obra artística intencional, mas sim de estratégias práticas nos atos de fala, jogos de linguagem e condutas de corpo realizadas pelos sujeitos sociais. Ou seja, um espaço em que as fronteiras entre as artes performativas e as artes da vida não estão claramente delimitadas. Erving Goffman – um precursor nos estudos sobre a ação e conduta dos sujeitos como atores na vida social – sugere um modelo aproximativo entre estudos do drama estético e da vida cotidiana:

> O palco apresenta coisas que são simulações. Presume-se que a vida apresente coisas reais, embora bem ensaiadas. Mais importante porém, é o fato de que no palco um ator se apresente sob a máscara de um personagem para personagens projetados por outros atores. A plateia constitui um terceiro elemento da correlação, elemento que é essencial e que, entretanto, se a representação fosse real, não estaria lá. Na vida real, os três elementos ficam reduzidos a dois: o papel que um indivíduo desempenha é talhado de acordo com os papéis desempenhados pelos outros presentes e ainda, estes outros também constituem a plateia. (GOFFMAN, 1965, p. 07)

Em síntese, tratar de performatividade na vida ordinária implica em se problematizar os múltiplos jogos de interação na vida social privilegiando-se a ação, o significado e o poder simbólico (SILVERSTONE, 2002). Esta abordagem implica também em se compreender a vida cotidiana marcada por rituais nos quais desempenhamos papéis que estão dados *a priori* e que não são necessariamente de nossa própria escolha.

Porém, como destaca Silverstone (*op. cit.*) essa percepção do social tem várias consequências e dificuldades, pois ela suprime qualquer diferença ontológica entre verdade e falsidade, já que todas as apresentações são, até certo ponto, representações enganosas. Ela pode conferir substância ao que é meramente superficial e pode levar a um determinismo que compreenda a sociedade como apenas produto e resultado de ações performativas.

Há uma outra dimensão que eu gostaria de ressaltar, qual seja, a que compreende a performatividade no seu sentido transformador e que a situaria como um tipo de "mediação". Aqui estaria a possibilidade de escolha por parte do sujeito social do papel a ser por ele desempenhando, podendo este seguir as regras historicamente situadas ou subvertendo-as, recriando-as à luz de novos modos de atuação.

A ideia de que a performatividade no cotidiano venha a implicar em uma mediação reside na possibilidade do questionamento das regras do ritual e, por extensão, a sua recusa ou subversão. Afinal, mediação implica reflexividade, e permite pensar a performance não apenas como reprodução, mas, também, como possibilidade de recriação e ressignificação.

Se a vida cotidiana, de acordo com uma teoria social dos atos de fala e dos papeis sociais, implica compreender a ação como comunicação, e esta materializada em performances, então a presença da mídia implica uma reencenação, re-apresentação. Ou seja, uma reiteração do ato performativo agora mediatizado. Porém, esta dupla dimensão da performance, porque agora é mediatizada, nos ajuda a compreender que, de fato, a mídia é mais do que mero veículo de representação do real. Ela se tornou, isto sim, uma poderosa agência constitutiva do social, capaz de influenciá-lo, e, muitas vezes, tem a intenção explícita de moldá-lo.

Segundo Jesus Martín-Barbero (2001), as estruturas midiáticas se tornaram agentes sociais legitimados que intervém ativamente na realidade. Os modos como os sujeitos recriam os significados difundidos pela mídia dominante é terreno de investigação dos estudos de recepção e das teorias das mediações, porém, este recorte será evidenciado em outro momento[3]. O objetivo aqui é evidenciar estratégias performativas presentes na mídia contemporânea, sob o ponto de vista da produção de textualidades.

A paisagem midiática em foco

O cenário da mídia é necessariamente plural. Ele engloba uma imensa variedade de tecnologias, modos de gestão, produção, consumo e recepção de formas culturais e simbólicas em contextos e tempos diversos. Ele também abarca um campo

de conhecimento que se dedica à observação de como diferentes meios de comunicação mediatizam a vida social pelas vias da representação e/ou da performance. O conjunto das teorias que problematizam a presença da mídia nas sociedades está longe de alcançar algum tipo de consenso (tampouco é isto que eu particularmente busco) mas se caracteriza, isto sim, como um terreno marcado por divergência, contestação e debate sobre efeitos, manipulação, alienação, disfunções narcotizantes, massificação, luta, resistência, recusa, mediações.

Somos uma sociedade tecnicamente interconectada, entrelaçada. Em tempos de rede mundial de computadores, de GPS, GSM, Wi-Fi e Bluetooth a hipótese de Marshal McLuhan, de que nos tornaríamos uma aldeia global – ainda que necessariamente problemática pelo fato de não ser uma cultura global unificada – mesmo assim ela parece confirmar-se, pelo menos em parte.

No âmbito da teoria social, a sensibilidade de uma era global pode ser percebida na reivindicação cada vez mais frequente de estudos que buscam as vias da interdisciplinaridade e da convergência de olhares advindos de campos até então fadados à fragmentação. A reflexão que apresento aqui busca o diálogo entre estudos de mídia e de "performance", de modo a sugerir uma discussão sobre as transformações nos modos de representação política e na busca pelo poder a partir de uma análise das mediações tecnológicas disponíveis na cena contemporânea.

Cabe destacar que, ainda que eu privilegie um recorte sobre as estratégias de mobilização das audiências construídas por determinados agentes representativos da política institucional, em hipótese alguma compreendo os receptores como uma audiência passiva, como aquela massa amorfa composta por corpos dóceis e obedientes que tendem a reproduzir tudo o que as indústrias da cultura difundem.

---

[3] Há muitas pesquisas recentes sobre estudos de recepção e mediações. Na América Latina destacam-se os trabalhos de Jesus Martín-Barbero, Guillermo Orozco, Maria Immacolata Lopes, entre outros. Ver OROFINO 2005 e 2006.

O interessante, na minha opinião, é justamente acentuar esta dimensão de performatividade como um dado novo, que reitera a hipótese central do estudos críticos de recepção que buscam compreender como os receptores participam, respondem, contestam, recusam ou acolhem os conteúdos veiculados pelos meios[4]. Porém, neste artigo, o foco de minha análise recai sobre o ponto de vista da produção.

Ao tratar de performatividade, buscarei demonstrar como determinados agentes mobilizam as audiências usando intencionalmente determinados recursos narrativos na mediação de discursos políticos. Mas é importante que fique claro que a hipótese do receptor ativo é um dado que está sempre presente no exercício que faço ao refletir sobre mídia e sociedade e torna-se fundamental quando o foco é performatividade e poder.

Personagens políticos em performance

A relação entre mídia, performatividade e poder remete à própria história social dos meios de comunicação. Desde os primórdios dos jornais impressos até o advento dos

meios eletrônicos, o fato é que o poder estrutural e econômico usa os meios de comunicação como recursos de manipulação seja ela política, do gosto, do desejo ou do medo. E como, a partir da década de 50 do século passado, o surgimento da televisão consolida uma forma de comunicação que privilegia a representação da vida social por meio de imagens, a condição da performatividade restaurada pela tela eletrônica passa a ser também um lugar de busca pelo poder. No cenário da modernidade tardia, com a formação dos grandes complexos e conglomerados midiáticos. essa situação se intensifica. O que se verifica, como destaca Peter McLaren, é que:

> Observado sob um ponto de vista ocidental, pode-se pensar que a performatividade e o poder se tornaram uma relação dual das democracias capitalistas tornando-se uma parte fundamental do nosso legado histórico contemporâneo (MCLAREN,1997:23).

A mídia continua a desempenhar um papel fundamental na estruturação das relações sociais. Imagens que se chocam, que se conflitam, que se originam em diferentes contextos da luta social, mas que o sistema comercial dominante seleciona, define e privilegia, elegendo aquelas representações que são de seu interesse, em detrimento de outras tantas que serão silenciadas.

Os modos de produção dos discursos políticos passam necessariamente pela capacidade performativa, isto é, a capacidade de encenar uma situação, de representar um papel para além do sujeito concreto, de construir uma *persona*, ou seja: representação de si mesmo como modelo desejável pelos outros. Disto resulta a construção de uma "representação do eu" que se localiza neste "entre-lugar", na fronteira entre o "eu concreto" e o "eu performativo", e, deste modo, como destaquei anteriormente, configura-se como um espaço liminar entre a realidade e a ficção. Isto se difunde como prática política não apenas entre os grupos historicamente dominantes, mas também por aqueles que buscam a construção de novas hegemonias. E na esteira destes movimentos está a necessidade premente de uma capacidade performativa para a sedução, mobilização e construção de alianças, sejam elas quais forem.

---

[4] Em síntese, estas pesquisas buscam evidenciar que o poder e o alcance das mídias têm o seu lado avesso: aquele onde residem as suas fissuras, suas brechas bem como a recusa, a crítica e a contestação. Um outro lado que, portanto, escapa à lógica da dominação do mercado e dos interesses políticos das corporações que viabilizam a sua presença de modo planetário. Não é meu objetivo aqui problematizar os múltiplos modos a partir dos quais o público resiste às formas de manipulação da mídia.

Assim, sob o ponto de vista da sedução das audiências, o conteúdo propriamente dito parece assumir um segundo plano, e a forma, ou seja, a performance, passa a ser o elemento definidor da efetividade da ação política mediatizada. Neste contexto, uma liderança performativa precisa ter a capacidade de criar uma *persona* e de atuar a contento; de desempenhar um papel verossímil, crível; de seduzir o seu público; de conquistar e mobilizar as suas audiências. Mesmo com o advento da rede mundial de computadores, o poder da tela da tevê se mantém, agora ampliado pelo monitor do computador.

Mas o que interessa aqui é pensar que a performatividade sempre foi parte integrante da ação política, mediatizada ou não. Como destaca Arlindo Machado (1988), o que acontece é que a mudança de um meio para outro transforma também a qualidade da ação performativa. Por exemplo, ele sugere que:

> Se fizermos um rápido retrospecto histórico do século passado veremos que os mais influentes líderes de massa foram, antes de tudo, excelentes oradores e se davam bem com os alto-falantes das praças públicas ou com os microfones do rádio: Lênin, Hitler, Mussolini, Churchill, De Gaulle, Castro, Vargas, Perón, Luther King. A partir dos anos 60 porém, com a televisão ganhando cada vez maior importância como veículo de massa, tornou-se difícil acrescentar novos nomes à lista dos líderes carismáticos de grande apelo popular. O dom da oratória não só perdeu a sua importância, como tornou-se um sério obstáculo para a busca do contato com o público: a televisão não se presta a ser utilizada como tribuna para figuras de comício. (MACHADO, 1988, p. 97)

Machado (*op. cit.*) explica que uma das maiores evidências desta necessária mudança de ação performativa pode ser exemplificada com a vitória de Ronald Reagan, nos anos 80 do século passado. Segundo ele, não foi à toa que um ator de cinema conquistara a simpatia do público pelo fato de que dominava a tecnologia audiovisual e o modo como deveria atuar diante dela. Segundo o autor, a performatividade mediatizada pela televisão exige:

> Antes de mais nada, o comportamento descontraído e o tom baixo da conversação. A oratória tradicional baseia-se na grande audiência fisicamente concentrada em grandes espaços e na voz amplificada. Nestas circunstâncias a inflexão da voz deve ser forte e bem marcada, a expressão facial exagerada e os gestos bastante amplos para que o discurso possa atingir até mesmo o mais longínquo observador. Na televisão, entretanto, a voz não é amplificada, ela se faz ouvir num volume

> natural de conversação. O aparelho está a alguns metros do espectador e a imagem, em geral, é dada em primeiro plano e está na intimidade do lar do espectador. (MACHADO, *op. cit.*, p. 98)

Neste sentido, qualquer político que conservasse uma herança da era do rádio ou dos palanques dos grandes comícios para a cena da TV estaria fadado ao fracasso. No Brasil, podemos facilmente identificar um exemplo na idealização e construção de uma estética light para a terceira campanha eleitoral do sindicalista Luís Inácio Lula da Silva à presidência da república.

Um estudo retrospectivo exemplificaria bem como a estética do líder sindical dos palanques se mostrou ineficiente para uma mediação televisiva das propostas do partido e do candidato. Foram três campanhas em processos eleitorais sucessivos, em diferentes momentos da história política e social do Brasil. Este exemplo mostra que houve a necessidade de um investimento reflexivo na busca de uma estética diferenciada do líder do ABC paulista, o então herói da classe trabalhadora, aguerrido e carismático, mobilizador das multidões para um "Lula *light*", de voz mansa, tranquilo, quase monocórdio. Acrescente-se também a esta questão todo o esgotamento das propostas políticas anteriores e a necessidade de se buscar uma alternativa via Partido dos Trabalhadores, o que foi um elemento coadjuvante para a vitória do candidato.

É claro que há contradições a esta regra. A totalidade das campanhas eleitorais mostra que, muitas vezes, somente o "ruído" pode chamar a atenção dos espectadores. E que quebrar esta necessária relação de "naturalidade" se torna uma proposta estética. Em tempos de campanhas eleitorais mediatizadas o que se percebe é uma carnavalização de ações performativas que, pela via da repetição massiva, buscam marcar a presença e chamar a atenção. Muitas vezes ocorre o avesso da regra da encenação construída com palavras em meio tom, substituídas por gritos estridentes que marcam a absoluta diferença. Um exemplo? "Meu nome é Enéas!!!".

Na busca de outros exemplos, recorro a uma análise realizada por Néstor Garcia Canclini (1995) quando observa algumas estratégias utilizadas em formas mediatizadas do poder na América Latina. O autor discute algumas práticas verificadas em meados dos anos 90 do século passado, um período em que a oferta cinematográfica e televisiva privilegiava os filmes de ação, justamente quando a fase heróica dos movimentos sociais considerava-se esgotada.

A espetacularização televisiva oferece então heróis individuais, que segundo o autor, os melhores exemplos são a performatividade de Fernando Collor de Melo, Carlos Menem e Alberto Fugimori. Suas imagens públicas foram construídas como atletas, com práticas frequentes de esportes (inclusive os radicais) e que variavam desde o futebol, *jogging*, tênis, automobilismo, pilotagem de aviões até jet-ski. No Brasil ,Fernando Collor construiu a representação de um sujeito corajoso, destemido, e que trazia no subtexto a impressão de eficiência, força e juventude, a partir das quais venceria os problemas da inflação, da corrupção e do subdesenvolvimento. Não seria a inteligência ou a habilidade que resolveria os problemas, mas a coragem e a força bruta.

Canclini (*op cit.*) relembra ainda que de todas as passagens mais significativas desta estratégia performativa midiática está o momento em que o então presidente dos Estados Unidos, George Bush, recebeu o então presidente do Brasil em seu país e o chamou de Indiana Collor. É importante lembrar que o destino de Indiana Collor foi o da aprovação do seu *impeachment*, o que o levou à renúncia do cargo. Os eventos relacionados ao seu governo geraram grande mobilização popular, inclusive a emergência do movimento estudantil dos "caras pintadas", mostrando que a atividade do público é sempre um dado que devemos manter em mente de modo a não totalizar a capacidade manipulativa da mídia.

Este exemplo é oportuno, pois nos mostra também o quanto a ação das indústrias midiáticas foi bem articulada, pois, naquele período histórico, a construção de tal *persona* política incluiu a produção de duas telenovelas veiculadas pela Rede Globo de Televisão, a saber: *Que rei sou eu?* e *O salvador da pátria*. Ambas veiculadas no ano de 1989, ao longo do período da campanha que confirmou a vitória de Collor como o primeiro presidente por voto direto após 25 anos de ditadura militar. *Que rei sou eu*? contava a história de um jovem herói, corajoso, atlético (interpretado por Edson Cellulari) cuja missão era libertar um reino afundado pelo atraso e corrupção. Já *O salvador da pátria* narrava a história de um homem simples, trabalhador rural e de classe popular (interpretado por Lima Duarte) que alcança o poder, e que, após a sua vitória, leva o país à ruína. O exemplo mostra que a Rede Globo realizava então uma articulação entre realidade política e produção ficcional diretamente endereçada à disputa eleitoral do momento, usando a telenovela como mais um espaço para declarar o seu posicionamento político.

Retomando as considerações de Canclini (*op. cit.*) sobre o período em questão, o que se verificou foi:

> [...] uma reelaboração do heroísmo político, construída precisamente através dos meios, segundo a qual os líderes ostentavam o seu poder não pelas mudanças estruturais na história mas em mininarrativas de virtuosismo ligados ao uso do corpo e ao consumo, ao mesmo tempo em que declinavam as formas públicas do exercício da cidadania em favor de um recolhimento doméstico em torno dos divertimentos eletrônicos. Canclini (*op. cit.*, p. 89)

Os ecos destas práticas conservadoras podem ser estendidos ainda aos modos como a ideologia imperialista, masculinista e militarista das eras Reagan e Bush tornaram-se visíveis em filmes como *Rambo* e *Top Gun,* cujas narrativas justificavam as intervenções agressivas dos Estados Unidos nos países em desenvolvimento (KELLNER, 2001). Daí que chamar o presidente Collor de Indiana evidencia uma aliança tácita.

A moda em voga: tempos de elegância performativa

As imagens da precisão com que Barack Obama eliminou a mosca que invadira o salão oval durante uma entrevista foram rapidamente distribuídas pelo globo e evidenciaram uma elegância clara e politicamente perturbadora. Afinal, é de se questionar em que medida a imagem do negro se mimetiza com a do galã dos filmes de Hollywood, agora menos adepto ao uso da força bruta, ou melhor, a menos que seja realizada com absoluta elegância. É a aparência que esta imagem nos sugere. De fato, sabe-se que em um país como os Estados Unidos, em que não há uma representatividade política dos movimentos sociais, o fato de um negro ter chegado ao poder é revelador de mudanças, se não na essência, pelo menos na aparência. E que neste caso não se pode negar a sua importância.

Mas o que o exemplo de Barack Obama oferece é um novo estilo de performatividade política mediatizada. Obama mostra uma conduta masculina que se opõe vertiginosamente tanto aos modelos dos grandes líderes sindicais, quanto dos heróis individuais e atléticos. Ele é delicado e tem a elegância de um dândi. Sua masculinidade é aquela do espaço recluso do escritório, do corpo longilíneo e delgado da vida frugal, do estilo despojado, quase espartano. Mas articulado em um jeito de corpo que traduz um tempo em que vogam os sentidos nas passarelas da moda, que se tornaram uma espécie de febre na mídia, expondo corpos lânguidos e delicados. Do mesmo modo, sua esposa, Michelle Obama, usa os recursos da elegância para criar a *persona* que conquistou o público ao ponto de sua imagem estampar a capa da revista Vogue, nos Estados Unidos, logo no início do mandato de seu marido.

Não que a conduta da elegância seja uma novidade na mediatização da performatividade política. Há comentários de que Michelle Obama reitera as estratégias utilizadas por Jacqueline Kennedy em meados dos anos 60 do século passado. E que há uma série de semelhanças nas representações da na família do presidente Barack Obama com aquela de John. F. Kennedy. Mas, um olhar mais atento vai demonstrar que estratégias perfomativas no uso da elegância e beleza também tem sua importância na América Latina.

É o que nos mostram as considerações de Beatriz Sarlo:

> A primeira imagem que a TV argentina transmitiu foi uma fotografia de Eva Perón. Foi em 17 de outubro de 1951, durante uma transmissão experimental à qual, pouco depois, seguiram-se as transmissões regulares. Não surpreende a escolha deste primeiro ícone televisivo: Evita era a política na sua forma sexualizada, e a sua fotogenia era adequadamente televisiva. Com a imagem de Evita a televisão argentina assinou o seu primeiro manifesto: tudo o que passar pelo vídeo deve estar tocado por uma aura. A imagem de Evita unia a aura do carisma à da juventude e da beleza. (SARLO, 1997, p. 84).

Como eu não poderia deixar de mencionar, estes exemplos vinculam a esfera da performatividade mediatizada ao erotismo. Afinal, a mídia também é lugar de prazer. E quando uma determinada personagem irrompe a tela revelando uma beleza física aliada a um carisma que transcendem os tipos rotineiros da vida cotidiana, cria-se então um novo padrão de performatividade a partir de uma imagem que potencialmente se tornará hegemônica. E não há como deixar de mencionar aqui o exemplo de Carla Bruni, a modelo, cantora e esposa do presidente da França, Nichola Sarkozy, que, neste momento, possivelmente seja o melhor exemplo que temos.

Ao tratar privilegiadamente de televisão é preciso ressaltar que o seu discurso é feito de fluxo de particularidades segmentadas. Avalanche de imagens muitas das quais são esquecidas no minuto seguinte, muitas das quais são insignificantes, vazias de sentido, mas carregadas de materialidade, e que ocupam o espaço da grade de programação. Encontrar uma estratégia performativa que mobilize as audiências torna-se uma luta permanente para qualquer sujeito social, individual ou coletivo que precise conquistar a atenção do público.

Com estes exemplos finais, quero apenas destacar a importância da imagem na construção das identidades contemporâneas, porém, não como algo fixo, mas sim como projetos intencionais que articulam diferentes dimensões da experiência social e que dialogam com as mudanças e as demandas em contextos e tempos particulares.

Conclusões

Os estudos de performance se tornaram um campo de reflexão de tamanha abrangência que um uso meramente retórico pouco ajudaria na identificação de uma dimensão transformadora, inclusiva ou emancipatória no seu desenvolvimento. Portanto, busco um sentido dialético e complexo do conceito que ora o problematiza como manifestação da regra e da estrutura, ora como lugar de contestação e de ruptura.

Nas conclusões deste texto cabe destacar que esta discussão precisaria de uma continuidade, cujo enfoque se daria a partir de um outro ângulo, que chamarei provisoriamente de "o avesso do poder", porque discutir a mídia e o conceito de perfomatividade implica em necessariamente indagar sobre a participação "do público" frente aos eventos mediatizados.

É também a partir desta participação que se podem verificar as respostas reflexivamente construídas e as novas iniciativas que emergem com os usos sociais das novas tecnologias digitais e a disponibilização de redes mundiais de comunicação. Mesmo que a recepção da tevê se dê de modo direcional, em que um único agente emissor transmite uma informação a um grande número de espectadores, mesmo assim as audiências constroem espaços de negociação e respostas produzidas por mediações diferenciadas.

O que desejo destacar ao terminar este artigo é que no cenário da cultura mediatizada contemporânea surgem múltiplos espaços de representação da performatividade cotidiana, agora por agentes sociais leigos, inseridos em seus contextos particulares de suas vidas ordinárias. São os *blogs*, sites de relacionamento, grupos de discussão, etc. Estes novos espaços evidenciam o que Silverstone (2002) destaca como novos modos de expressão da reflexividade a partir das escolhas das narrativas identitárias na construção de um projeto reflexivo do eu. Segundo o autor: "A modernidade trouxe consigo a intensificação de comportamentos performativos, os quais criam tanto o social como o individual e permitem ao *performer* não só apresentar-se para o outro, mas revelar-se a si mesmo, o que é um ato essencialmente reflexivo. E neste processo a mídia foi crucial. (SILVERSTONE, 2002, p. 133).

Na medida em que a presença da mídia se expande, agora com as novas redes de comunicação, sobretudo a *world wide web*, a fronteira que separa rituais públicos e privados torna-se cada vez mais tênue. Isto desencadeia uma ampliação da performatividade mediatizada que até pouco era reservada aos ícones do cinema e da televisão ou aos grandes líderes políticos e gera uma proliferação de ações performativas veiculadas a partir das redes agora acessíveis a um número cada vez maior de diferentes sujeitos sociais. Este fenômeno revela um contraponto a tudo o que argumentei neste artigo. Mas esta outra face do problema, terei que abordar em um outro momento.

Referências bibliográficas

BHABHA, Homi K. *Local da cultura: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

GIDDENS, Anthony. *A constituição da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_______. *As consequências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1975.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. Bauru: EDUSC, 2001.

LOPES, Maria Immacolata; BORELLI, Sílvia; RESENDE, Vera. *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção e teleficionalidade*. São Paulo: Summus Editorial, 2002.

MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MARTÍN-BARBERO, Jesús e REY, Germán. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: SENAC, 1999.

MATTELART, Armand e MATTELART, Michele. *História das Teorias da Comunicação*. Portugal: Editora Campo das Letras, 1995.

McLAREN, Peter. *Rituais na escola: em direção a uma economia política de símbolos e gestos na educação*. Petrópolis: Vozes, 1991.

_______. *Multiculturalismo crítico*. São Paulo: Cortez, 1997.

MCLUHAN, Marshal. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. São Paulo: Cultrix, 1974.

OROFINO, Maria Isabel. *Mídia e mediação escolar: pedagogia dos meios, participação e visibilidade*. São Paulo: Editora Cortez, 2005.

_______. *Mediações na produção de TV: um estudo sobre o Auto da Compadecida*. Porto Alegre: EdiPUC, 2006.

OROZCO, Guillermo. *Recepcion televisiva: tres aproximaciones y una razón para su estudio*. México: Universidade Iberoamericana,1991.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, artes e vídeo-cultura na Argentina*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

_______. *Paisagens Imaginárias: intelectuais, artes e meios de comunicação*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1997.

SCHECHNER, Richard. *Performance: teoria y práticas interculturales*. Buenos Aires. Libros del Rojas. Univ. Buenos Aires. 2000

SILVERSTONE, Roger. *Por que estudar a mídia?* São Paulo: Loyola, 2002.

Corpo visual e corpo performático

experiência das artes

Anita Prado Koneski

Flâneur: um corpo "visual"

O corpo do *flâneur*, ainda que passeie pelas multidões que percorrem as ruas de Paris, faz a experiência de um corpo "outro" e ainda de um tempo "outro". O corpo "outro" confirma-se na experiência de multidão, porém, como distanciamento. O olhar do *flâneur* é curioso, esposa as coisas a distância, toca-as no segredo do anonimato que ele cuidadosamente preserva. Muitas vezes, esse corpo flanador imbui-se de uma enfermidade, faz-se debilitado, e, diante disso, opera-se o deslocamento do corporal, contribuindo para a ideia de que o pensamento se encarrega de comandar a produção sem necessitar do auxílio do corpo, ou sem a evidência do corpo na sua inteireza das sensações e, consequentemente, instaurar a primazia dos conhecimentos conquistados por meio do olhar. Aparece aqui um corpo muito mais "pensante" do que um corpo em relação com as sensações vivenciadas do mundo.

Segundo Sánchez (2004, p. 64), "é precisamente esta impugnación de lo sensual, en beneficio de lo visual, lo que se aprecia en la concelación voluntaria del cuerpo que el *flâneur* ejecuta en sus largos y ralentizados paseos por los bulevares parisinos".

O *flâneur* está, então, no meio da multidão, ou seja, tudo acontece à sua volta, mas ao mesmo tempo preserva-se, mantém-se a distância. Esse preservar-se estando presente instaura a possibilidade de uma simultaneidade entre uma exterioridade e uma interioridade, sendo isso que define, segundo Sánchez (2004, p. 64), a modernidade como uma experiência visual e não como uma experiência corporal ou tátil (ou um corpo em relação como optamos chamar). Essa experiência é, também, segundo Benjamim (1994, p. 190) a dialética do *flânerie*, "por um lado o homem que se sente olhado por tudo e por todos, simplesmente o suspeito; por outro, o totalmente insondável, o escondido".

Encontramos nesse observador solitário que é *flâneur* a descrição da posição estratégica do corpo, um corpo que caminha infinitamente em busca de uma felicidade, até que, esgotado, recolhe-se à solidão de seus aposentos, para pensar. O *flâneur* é este indivíduo que acredita que a felicidade está centrada na esperança de que há algo a ser conquistado, e uma espécie de "luz no fundo do poço" faz de seu movimento uma busca incessante, ao mesmo tempo que sua solidão é uma relação de amor-ódio por tudo que a existência lhe apresenta naquele momento. O *flâneur*, no seu "olhar" acurado para o mundo, parece dar-se conta do quanto a existência moderna, conforme afirma Bauman (1999, p. 16),

> é incitada e movida pela premonição da inadequação e, mais, pela inviabilidade do projeto ordenador de eliminação da ambivalência, pela premonição da causalidade do mundo e a contingência de identidades que o constituem.

Sua atitude de distanciamento e visualidade adverte e alerta para seu "amor/ódio" pelo que se apresenta na sua existência. Porém, há de se compreender que está justamente nessa negação compulsiva o que podemos pensar como positividade dessa existência, ou seja, está nessa tensão entre a existência social e a cultura que implica a crença no progresso (crença de que há uma luz no fundo do poço), e, ao mesmo tempo, no recuo da sensação de estar diante de um poder avassalador para a história da humanidade que o *flâneur* parece prever.

O *flâneur* assume para si essa sensibilidade existencial, carrega-a na alma, acolhe a enfermidade de seu tempo, debilita-se diante da tarefa que o momento lhe confere, ou mais, diante da inconclusividade dessa tarefa. Assim, o flanador define-se como um homem solitário, essa "fera que não dorme", como diz Baudelaire (1981) em seu poema *O Crepúsculo da Tarde*. Porém, seus passos descansados carregam uma ironia às avessas de seu tempo e há de nos provocar risos ao imaginarmos que, segundo Benjamim (1994, p.193), "Em 1839, era elegante levar consigo uma tartaruga ao passear. Isso dá uma noção do ritmo do flanar nas galerias". Às avessas, porque a atitude do *flâneur* parece querer segurar o tempo, a fim de não permitir que a industrialização e a aceleração do momento histórico transformem tudo, quando, paradoxalmente, ao mesmo tempo, para ele, é fascinante estar entre a multidão, porém, sem ser notado. Sua metáfora é a da tartaruga, na intenção de segurar o tempo, porém, não só isso; vale espreitar pelas "gretas" de uma "couraça" que ele próprio se impõe para relacionar-se com o mundo e tudo espreitar. Paradoxalmente, falar deste mundo é seu grande fascínio.

O *flâneur* institui no indivíduo a condição de *voyeur*, e isso tem consequências no corpo que não toca o outro, que se perde na distância aberta pelo olhar entre um eu e um outro. O *flâneur* contempla a realidade de uma perspectiva corporal distanciada, cuja experiência se dá pelo visual. Sem tocar nos corpos, sem envolver-se com eles pela fala, mas pelo olhar e pela escuta sutil e bisbilhoteira das falas à sua volta, o *flâneur* apropria-se de tudo "sorrateiramente", sem deixar-se perceber. Falas de algo experimentado e vivido pelos outros também fazem parte de suas escutas, pois tudo vai secretamente reverberar nos espaços poéticos.

O flanador é o artista gênio que escreve sua experiência visual sobre o mundo. Absorve o mundo com o olhar e, esgotado da caminhada, mergulha na solidão. Foi isso que fez o próprio Baudelaire durante sua vida. Assim, na arte, a figura do *flâneur* ficou bem ancorada na literatura da sua época, por exemplo, no conto de Poe, *O Homem da Multidão*, em Baudelaire, *As Multidões, As Janelas*, e em tantos outros escritores que relatam a experiência de suas personagens na técnica de habitar as ruas de Paris.[1] Sempre esse indivíduo que observa, que instala seu corpo na multidão, que é noturno, mas que deseja permanecer insondável.

No ocultar-se para ver, observamos que o visual passa a ser um poder. A vivência da intersubjetividade como distância entre os corpos institui o corpo como realidade visual em lugar de realidade tangível, assim como impossibilita a relação tátil ou de estar em relação complexa com os outros corpos. Trata-se, portanto, de dizer que estamos diante de uma tatilidade condicionada a pensar pelo visual, ou trata-se ainda de indagar: o que é a aura da obra de arte senão esse distanciamento, um afastamento até o intransponível? Por outro lado, talvez possamos referir-nos a um "olhar tátil", uma vez que o tátil, a rigor, não prescinde do olhar para empreender a apreensão corporal, conforme descreve Sánchez (2004, p. 73). No entanto, o que pretendemos inferir é o corpo privado de uma experiência de envolvimento, ou indo além da ausência de um corpo multissensorial, cuja experiência veremos, tempos depois, dar-se por meio das estratégias performáticas (gustativa, olfativa, sonora), essa experiência que se delineia na transgressão total da interdição, que realiza uma transformação radical na produção artística da experiência corporal, mais especificamente, pela *performance*.[2] E, ainda, como indaga Foucault (2001, p. 29), ao mesmo tempo propondo um pensamento:

---

[1] A figura e o comportamento do *flâneur* é a base inconteste da literatura. Benjamim, em seu texto *O Flâneur*, em *Passagens*, faz uma rica relação dessa literatura. Cita Victor Fournel (O que se Vê nas Ruas de Paris, 1858), Paul-Ernest de Rattier (Paris n'existe pas), Alfred Delvau (Os segredos de Paris), Balzac (O Primo Pons, 1860), Baudelaire (As Multidões), Dickens (Vidas de Homens Ilustres), só para citarmos algumas. (BENJAMIM, 1994).

[2] Devemos lembrar que, se com Baudelaire e com a produção artística, o corpo no moderno perdia sua condição corpórea, resultado de uma forte inferência no visual, um pouco mais adiante no tempo, a *performance* teve seus precursores na *action paintings* de Jackson Pollock, como exibição autoconsciente do corpo no ato da produção artística, que vai reivindicar radicalmente condição corpórea para a arte. (SÁNCHEZ, 2004, p. 75).

"Ora, uma profanação em um mundo que não reconhece mais sentido positivo no sagrado, não é mais ou menos isso que se poderia chamar de transgressão?" A abjeção na arte é essa abordagem em que o corpo tátil extrema-se nas *performances*, e, na literatura, a linguagem da sexualidade, do prazer da nudez confronta a interdição. É, portanto, aqui, que uma experiência singular se configura, ou seja, a de um corpo em relação, que não se configura apenas como visual, em que o espectador não se entende fora dos percursos traçados pela produção artística, pois ela exige sua participação identicamente a partir da ação.

Assim, a fim de não separarmos o visual de uma linguagem que é corpo, devemos resumir dizendo que esse visual flanador é tátil e confere ao *flâneur* uma consistência no campo imaginário do visual, ou seja, é vivenciado, porém, frisamos, fica subordinado, no campo corporal, apenas à visão. O *flâneur* vê, é visto, mas tudo se limita a uma experiência tátil do campo da visão. Essa percepção remete-nos a um processo de apreensão diferenciado do que nos confere a arte hoje, que acolhe um corpo que não se envolve apenas com o visual-tátil, mas com a totalidade das sensações corporais e que é foco de nossas discussões na presente exposição.

O tato como totalidade das sensações é o mais primitivo contato, lembra-nos oportunamente Bataille (2004), ao afirmar que as "interdições" aí estão para barrar o desejo do tátil, do corporal, do erotismo. O "olhar" estaria, então, mais coerente com a interdição, pelo menos com as interdições do mundo cristão. No exercício do tato, a intersubjetividade torna-se, ainda, uma experiência de proximidade com o corpo do outro, e não em vão a leitura de Sánchez (2004, p. 65) leva-nos a ver que no alvorar da modernidade,

> *O corpo se pierde en la distancia abierta por la mirada entre el "yo"y el "otro", la razón de ello no debe ser buscada sino em el hecho de que, para Baudelaire, el artista, en tanto que genio, contempla la realidad desde esa "perspectiva higiênica" que convierte la empatia en un acto de elitismo y de jerarquización de la sociedad en torno a la experiencia visual).*

Então, nesse gesto de manter-se a distância, de olhar sem tocar e de não ser tocado, ou seja, nessa "perspectiva higiênica", em que se respeita a interdição em relação ao corpo, preserva-se a aura da obra de arte. A *performance*, por sua vez, vai ao extremo da abjeção na sua destruição da "perspectiva higiênica" e destitui a aura da produção artística ao levá-la à efemeridade de um tempo "outro", em oposição ao eterno.

Olha-se, porém, não se toca

Olha-se, porém não se toca, parece dizer a *Olímpia* (1964), de Manet. Deitada, desnuda e a distância, ela nos olha. Uma dama de companhia parece velar pelos cuidados desse corpo. Trata-se de um corpo sobre uma cama, um corpo de mulher que cobre com pudor sua intimidade, instituindo a simultaneidade de um antagonismo, ao oferecer-se e preservar-se, num mesmo tempo. Ela remete-nos à obra *A Origem do Mundo* (1866), de Courbet, sua contemporânea, uma obra polêmica para sua época e que resguarda em segredo o rosto da dona do corpo. Em *A Origem do Mundo*, alguém se oferece, mas não sabemos quem, ou seja, não conhecemos seu rosto. Se o corpo em *Olimpia* insinua-se preservando-se, mantendo-se a distância, em *A Origem do Mundo* um corpo qualquer insinua-se, porém nada sabemos sobre sua identidade, nada a sua volta o define. A partir de então, caminhando no tempo, constatamos que, por volta de 1983, temos algo em pintura que nos faz retornar à obra *A Origem do Mundo*, mas apenas pela proximidade da posição do corpo da mulher: são os trabalhos de Eric Fischl, *O Aniversariante* e *O rapaz Mau*. Nessas obras, o corpo parece-nos estar por inteiro e em relação, mostra sua identidade no prazer que revela. Surge, então, a presença do corpo do outro, significativo e fundante dessa relação. Há ali alguém que se envolve com esse corpo, alguém que olha, que se oferece ao relacionamento. Afirma-se aqui, e em outras tantas outras obras paralelas a esta, uma experiência entre corpos diferentes, que há muito se havia mantido à sombra pelas interdições dos corpos. Digamos, ali alguém realmente se oferece com a intenção de aceitação, dá seu corpo para ser tocado. A presença do Outro insere uma espécie de toque (corpo em relação), ou dá abertura ao toque do Outro.

Porém, dentro da proposta de discussão que permeia este ensaio, são, por exemplo, trabalhos como os de Carolee Shneemann que, por volta de 1964, tornam-se infinitamente significativos por subverterem completamente a ideia moderna de corpo, tornando-o "multissensorial". Ainda mais adiante no tempo, destacamos os trabalhos de Marina Abramovic e Uly (1976 e 1988), que marcam presença relevante nesta discussão, porque promovem a inserção do corpo na realidade cotidiana, instigando sobre suas debilidades, suas abjeções, seus limites, questões extremamente latentes na produção artística contemporânea.

Na literatura, Georges Bataille, mediante a sexualidade, leva ao limite o corpo transbordante de sexualidade, e, priorizando o prazer da carne pelo universo da linguagem literária, faz-nos vivenciar o corpo. É quando a escritura coloca-nos no limite da transgressão. Em *A História do Olho*, de Bataille (2003), o corpo expõe-se, realiza uma experiência com o limite, alarga suas possibilidades e entra no espaço do infinito, onde já não podemos mais pensá-lo como antes. Vamos a leituras dessa ordem com nosso corpo; parece impossível deixar de tatear o corpo que ali se expõe, pois a leitura, ela mesma, exige o tatear do leitor na própria força das palavras. Trata-se de dizer com Foucault (2001, p. 46) "que o sujeito que fala, em vez de exprimir-se, se expõe", expõe-se e não se oculta, afirma o corpo, mostra-se na sua inteireza, faz de seu corpo contato e contato violento, morte e abismo. Em *História do Olho*, Bataille (2003) vai ao limite extremo da exposição do corpo ou da "fala" do corpo pela sexualidade. Tudo ali é a "fala" do corpo do personagem que, sem barreiras, transgride os limites de exposição do corpo. É o corpo do contato, da relação experiencial, que assume identidade por intermédio de outro corpo. Conforme argumenta Kristeva (1988, p. 25) "*El escritor, fascinado por lo abjeto, se imagina su lógica, se proyecta en elle, la introyecta y por ende pervierte la lengua – el estilo y el contenido*".

Retomamos, então, o que nos parece mais significativo nesta discussão. Relatamos que, em 1976, Marina Abramovic e Ulay realizam na galeria de Arte Moderna de Bologna uma das mais relevantes *performances* para a reflexão do corpo tátil ou performático. Marina Abramovic é uma artista que pesquisa por meio de suas *performances* os limites físicos e mentais do corpo, colocando muitas vezes seu próprio corpo em risco. A *performance* antes citada de Marina e Ulay expõe não uma experiência com seus próprios corpos, mas uma experiência com o corpo do Outro, e, ainda, provoca uma experiência do outro com seus próprios limites de contato.

Assim, posicionados, Marina e Ulay, ambos completamente desnudos, cada qual de um lado do vão onde obrigatoriamente teriam que passar os visitantes da galeria, exigiam que esses visitantes roçassem seus próprios corpos nos corpos dos artistas, pois a passagem era extremamente estreita. Isso, evidentemente, causava uma exigência tátil extremamente constrangedora para o indivíduo ocidental, uma vez que o corpo do Outro é um espaço sagrado. No dia a dia, quando esbarramos no corpo de outrem, essa atitude adquire características de acidente, do qual nos desculpamos. A questão é que na maioria das vezes não suportamos o contato com o corpo do Outro nas ruas das cidades. Tal toque vem carregado de significados, de mal-estar, de medo e de respeito, de leis da interdição que são violadas. Cabe aqui, segundo Sánchez (2004, p. 88), uma reinterpretação da intersubjetividade moderna, em que o corporal configurou-se como uma experiência a distância. A *performance* realizada por Marina e Ulay teve como essência a experiência tátil, essa experiência primitiva, segundo Bataille (2004), sempre limitada aos espaços íntimos, dada a interdição dos corpos, interdição que contribuiu, no Ocidente, para a invalidação do corpo. As *performances* de Marina Abramovic resgatam as experiências corporais pré e extracivilizadoras, realizando uma crítica à civilização ocidental. Desta forma, podemos dizer que a *performance* não é um produto da civilização ocidental, mas uma negação dela, conforme afirma Thomas McEvilley (apud SÁNCHEZ, 2004, p. 89). Tais experiências devolvem ao corpo uma forma de comunicação que proporciona o sentido real da individualidade, a dimensão do eu no mundo. Estar no mundo não significa apenas estar com o corpo entre as coisas, mas estar, significativamente, com o corpo entre outros corpos. Essa questão acaba ficando muito clara para o artista, pois, como corpo, havia por longo tempo permanecido marginal, e, agora, institui-se como sujeito e objeto do ato artístico. Podemos observar que o corpo, na arte atual, torna-se um questionamento sobre sua condição material, suas debilidades, suas corrupções e procura sua inserção na vida cotidiana, no tempo da vida ou da descontinuidade; como afirma Bataille (2004) isso se dá por mio da fotografia, do vídeo, da *body art*, e na *performance*.

Então o que dizer ainda da experiência realizada por Sandoval, intitulada *Mugre* (2003), Bogotá? O evento performático, descrito e comentado por Salabert (2004, p. 94-98), consistiu em Sandoval carregar andarilhos que vivem pelas ruas, sem banho, sem nunca terem trocado de roupas, e esfregá-los nas paredes brancas das galerias, especialmente preparadas para aquele evento, fazendo com que eles marcassem as paredes como "pinturas", com suas roupas e pele cheias de resíduos das ruas e de uma produção corporal. As marcas desses corpos que acabam privados do contato com os outros corpos pelo acúmulo de sujeiras e de odores fazem deles produtores de pigmentos para a arte, e o seu conteúdo, na inseparabilidade entre a forma e o conteúdo, vai muito além: o corpo é um "documento". Aqui o corpo se desconstrói com a ideia de uma "perspectiva higiênica", e impõe-se um corpo a partir do imundo e do inumano. Segundo Salabert (2004, p. 95),

> Aqui el arte no es espejo de la realidad; es, como el rosto de Jesús en el paño de la Verónica, su verdadera huella, vera icona de lo real. La basura? Cortejo natural del mundo. Lo inmano? Cuerpo del mundo, la tercera dimensión que le da realidad.

Assim, o corpo transforma-se, de um olhar legislado sob uma "perspectiva higiênica", em corpo "tátil", relacional. A experiência artística infere que ele seja tocado, cheirado, seus odores impregnam o corpo do artista, as salas das galerias, os espaços dos espectadores, nossa imaginação. O corpo imprime marcas e odores. O corpo exala odores com os quais nem sempre estamos dispostos a nos envolver. Nos ambientes fechados, nas ruas, em nossas casas, o corpo exala seus resíduos. A cidade, por sua vez, conserva em suas esquinas, calçadas e jardins os cheiros dos corpos marginalizados.

O corpo da fala do espaço da arte na contemporaneidade, então, prescinde de espreitar entre a multidão e vai envolver-se nos gestos próprios de seu tempo, nos contatos passageiros, na exacerbação das sensações corporais, na fixação dos odores, sejam eles quais forem, num misto de prazer e repúdio dos líquidos corporais. A abjeção entra aqui como leitura mais apropriada para o corpo na arte da contemporaneidade. O corpo abjeto, seu último estágio reflexivo na contemporaneidade, assume seus contornos de corpo "Outro". Não se esquiva e expõe-se performaticamente com seus dejetos, pruridos, sangue e, enfim, em seus degradantes aspectos, para uma sociedade que sempre lutou para preservá-lo do caótico e da desordem, no intuito de manter a ordem.

Constatamos que a arte na contemporaneidade fez do corpo seu desafio e nos confere uma experiência com as debilidades e funções da carne. Mais especificamente, estamos vivenciando um corpo na arte quase sempre em seus limites de abjeção.

Deste modo, o corpo que distanciado não tinha projeção, ou se resguardava em sua "perspectiva higiênica" do toque e do envolvimento, agora está, através do corpo do próprio artista, aparentado com o perverso. O corpo no espaço da arte é perversão, serve-se das regras e das leis para negá-las e corrompê-las. Na literatura inscreve-se sob o insustentável, sob leis que negam a possibilidade da religião, da moral e do direito. Assim, se o corpo sob a "perspectiva higiênica" tentava preservar-se das categorias do puro-impuro, moral-amoral, o corpo "em relação" ou "corpo performático" realiza uma travessia dessas categorias. Dilacera com essas categorias e, parafraseando Blanchot (2001, p. 66), na referência à escritura contemporânea, sua metáfora é o *estilete*, uma operação cortante, uma violência. Rompe principalmente com a forte tradição arraigada em nós de pensar o corpo cujas substâncias e paixões são fontes de impurezas, advindas das tradições platônicas e posteriormente apoiadas pelas máximas kantianas, dos *Fundamentos da Metafísica dos Costumes*, que nos ensinam a sermos donos e controladores de nossas exacerbações corporais. O corpo performático infere um corpo aberto às impurezas, imitando as paixões até o infinito, quebrando os limites que governaram os códigos modernos.

O corpo pensado com base em uma perspectiva abjeta está distante da perspectiva inferida a partir do *flâneur* – que acolhemos como ponto de partida nesta investida – e delineia-se como um corpo que se opõe ao eu, uma vez que se situa no âmbito dos desejos secretos do corpo, desejos estes que nos amedrontam e dos quais nos esforçamos para fugir. O corpo performático na arte realiza uma certa *catarsis* desses desejos, e nos coloca, como espectadores, no limite absurdo do abismo, entre o prazer e o medo. Trata-se de um corpo que não reconhece as regras do jogo. Se o corpo do moderno seduzia-se em observar e com isso preservava as interdições, o corpo performático da contemporaneidade realiza-se em afrontar as interdições. Devemos alertar que não é, de todo ou simplesmente, a ausência de limpeza que faz desse corpo um corpo performático, mas o que nele perturba radicalmente a ordem de um sistema. A desordem denota sempre uma ideia de perigo e desarmonia, quebra da aura. O inverso de tudo isso é promotor de um certo fascínio, porque é pelo corpo performático que o corpo "ele mesmo" ganha validade de reflexão como "existente" e passa a fazer diferença em nossa vida. Aqui é onde o corpo transborda de sentido ao indagar-se como excesso de encontro com o mundo, em que o artista libera suas ações mediante uma ação física e põe radicalmente o corpo em relação com o concreto do mundo.

O corpo deixa de ser um instrumento do "olhar" para ser ele próprio o agente por inteiro da "fala", de nosso modo de estar no mundo. Há de se inferir a partir de então um corpo que "apalpa" o mundo e deixa-se apalpar por ele, a partir de uma inteireza que tece a história de nossas sensibilidades e percepções de um modo "outro", desse mundo à nossa volta, ou nos impõe um corpo outro diante de uma realidade que cada vez mais se apresenta como catástrofe. Se antes se espreitava o mundo, hoje nos lançamos nele, entendendo o tato como espalhado por todo o corpo, ou seja, somos nossas percepções e não aceitamos mais privar-nos desse espetáculo do corpo na sua inteireza, presença infinita, sobre o qual a arte é uma experiência constitutiva desta reflexão. Diante de todas estas questões, resta indagar-nos sobre o momento em que o corpo faz-se objeto radical de nossas experiências na arte, experiência esta, na maioria das vezes, traumática, a qual nos parece bastante instigante.

Corpo performático; corpo dos escombros

Propomos pensar o corpo das *performances*, bem como o das fotografias, como corpo dos escombros. Há de se indagar por que esse corpo assume uma característica tão violenta e traumática na experiência da arte hoje, por meio das representações da arte. Escolhemos transitar, então, com base em Levinas (2001), quando esse filósofo vê no nacional socialismo o corpo como o instrumento que funda o preconceito sobre o corpo do Outro, e, a partir de então, urdimos uma reflexão completamente outra para o corpo. Estabelece-se a partir das reflexões pós-guerra uma outra concepção de ser humano através do corpo como lugar do desastre, lugar da dor, ou seja, o corpo entregue ao abismo. É, portanto, o corpo que se torna extremamente significativo nesse momento, quando, sem identidade, sem saberes e poderes, se vê "caminhante" errante nos campos de concentração do nacional socialismo. Ali o que resta é o corpo, o corpo massa humana sem identidade. Um corpo oco, destituído de sua alma, sem quereres, sem esperança, sem forças, impossibilitado de tudo: é o corpo-cadáver que vaga no nada. É provavelmente aqui que tenhamos tido a consciência plena do quanto somos aderentes ao corpo, pois não há como escapar dele. Não há como fugir ou como desprezar o corpo enfermo, o corpo estrangeiro, o corpo que carrega um sangue, que define uma certa herança genética. Somos radicalmente aderentes ao nosso corpo. A própria liberdade das vontades, propagadas pelas sociedades modernas, acabaram por tornar-se frágeis e mentirosas diante do estado de exceção que se instalou nos campos do nacional socialismo, por meio do corpo que realizava ali uma *performance* esclarecedora dos escombros que ele próprio se tornara. Ali a realidade, ela mesma, instalava-se como uma grande *performance*. O corpo não era um mero instrumento do olhar, mas ele mesmo vivencia, na pele, nos ossos, no gosto amargo da boca, no cheiro que exala da carne, as atrocidades da guerra e o poder do Outro. Instalava-se ou instituía-se a idéia de corpo Outro, diferente e estrangeiro. Daí ampliamos para o corpo globalizado, que nega todas as diferenças, e o corpo a mercê do fundamentalismo, que padece de antigos preconceitos, ambos estados geradores de violência. A partir de então, o corpo toma expressão diante da morte e realiza-se na arte como morte, mediante uma experiência artística que se define pelo corpo: o corpo da morte.

Em Blanchot (1987, p. 121), para quem "a morte está desde o começo em relação com o movimento, tão difícil de esclarecer, da experiência artística", parece que encontramos uma leitura para a *performance* e sua experiência com o corpo na sua totalidade, ou, seja, a *performance* como uma experiência artística que tem laços muito estreitos com o espaço da morte, espaço dos escombros. A *performance*, a nosso ver, pode ser vista por esse prisma mais do que todas as artes de nosso tempo, porque ela é uma experiência com o limite, é senhora de um momento único e extremo. Ela nasce como ação, e ação participativa do corpo. Trata-se de vê-la como uma experiência que nos põe diante do que nos afronta através do corpo e com o corpo.

Assim, a arte contemporânea, a nosso ver, entra por esses caminhos "transgressores", acolhe essa nova história do corpo, faz dele um grito diante da fragilidade das regras. Mostra toda sua vulnerabilidade diante do mundo, o qual deveria ser seu *habitat*. Assim, a arte (*body art*, performática, fotografias) mutila o corpo, expõe-no a situações agressivas e repulsivas, mostra seus pruridos, mais para inferir a inacessibilidade, que é a realidade como catástrofe, do que para resolver a representação como clareza. Expõe-nos a uma experiência de nojo revelando-nos o quão frágil é nossa "solidez" dos instintos. Por esse viés, parece-nos correto dizer que é o corpo que expressa mais significativamente nosso momento histórico, cercado de misérias e corrupções, de povos sem terras, esses caminhantes errantes, sem lugar para acomodar seu corpo. Parece não mais ser possível permanecer no tátil-visual. Estar em relação com os corpos, ou fazer do corpo um veículo do "dizer", é essencial para o nosso tempo.

A arte é, então, ela mesma, o corpo em relação, a expressão artística que denuncia o estado de escombro da realidade e que faz a crítica da tradição na representação, pois o corpo na arte torna-se abjeto, faz-se um absolutamente outro, ou seja, um "evento-limite". Assim, ela põe o corpo no real por excelência, atira-o na multidão, oferece-o à mutilação, entrega-o ao excesso tátil e não aceita o *voyerismo*, a não ser como participativo; o corpo quer ser devorado pela multidão, a fim de fazer uma experiência antropofágica. Na *performance*, o corpo confronta nossos conceitos, pois muitas vezes ela aí está para nos impor uma experiência traumática ou um excesso de realidade. Nesses termos, a *performance* é o evento da catástrofe[3], é quando a *performance* parece apresentar mais realidade do que é possível à representação, quando ela se torna esse indizível que faz do corpo performático um corpo "diferente".

É quando o corpo assume um estranhamento que estabelece uma relação com o infinito, ou quando o que se nos apresenta "pensa mais do que pode pensar", fundando o que Levinas (2001) chama da passividade do ser, esse silêncio terrorífico do "há", "esse ruído que volta depois de toda a negação do ruído", como afirma o filósofo (2000, p. 40), e que nos instala no mais completo estranhamento diante do que vemos. Estranhamento que não é o "nada", mas antes essa presença de uma ausência, algo que faz ruído, e, sem sabermos bem como defini-lo, sentimo-nos colocados no abismo da interpretação. Estranhamento que não prevê luminosidade para uma busca, mas é a desaparição de tudo, tornando-se a presença de uma ausência (BLANCHOT, 1987). Trata-se de um corpo que hoje só faz sentido como rompimento, como desastre, exposto ao trágico, envolvido completamente com a multissensoriedade da vida contemporânea. As *performances* de Marina Abramovic ilustram esse corpo do estranhamento, quando a artista o expõe a situações de dor e agressividade. Em *The Conditioning–Autoportrait(s)*, Marina repete uma *performance* de Gina Pane, de 1973, em que esta expõe o corpo ao contato com o calor de velas acesas durante oito horas. Gina Pane, por sua vez, em suas *performances*, agredia seu corpo com cortes em que o sangue tornava-se a radicalidade do limite. Expor o corpo é fazer dele esse lugar do enigma, tratá-lo como plena sensação.

Após uma "caminhada"...

Sem pretensões de instituir certezas, e mais na busca de um pensamento final para as questões que aqui delineamos, podemos dizer que o corpo foi definindo-se como sensação plena até constituir-se inteiramente como fala radical das sensações, o que significa dizer: fala do excesso. O corpo performático ou relacional que abarca, a nosso ver, a amplitude das artes contemporâneas, culminou, mediante suas buscas, num "excesso" de falas das sensações, extrapolando seu dizer, a ponto de exceder nossa possibilidade de representação reflexiva. Dá-se aí o corpo do próprio indivíduo contemporâneo que se explicita na arte, que assume o recurso da fragmentação, da mutilação e da destruição. Corpo que, destituído das utopias que faziam do corpo apenas sensação de visualidade, mergulha agora numa função de excesso de "falas", rompendo com aquela sua qualidade performática comportada de dizer o mundo à sua volta: "olha-se, porém não se toca". Potencializa-se a natureza mutável e intercambiável das sensações para profaná-las, ou seja, para aterrorizar as interdições; perdem-se os limites. Esse corpo, então, transforma os escombros em único meio viável na contemporaneidade como modo de olhar e de compreender o mundo, embora essa compreensão só seja possível, paradoxalmente, pelo que nos causa estranhamento e impossibilidade de leitura.

---

[3] Lembro o grupo de artistas vienenses exilados na Alemanha, Günter Brus, Otto Muhl, Hermann Nitsch e Rudolf Schwarzkogler, cujas ações consistiam em cerimônias longas e brutais, envolvendo derramamento de sangue e usando entranhas de animais. Artistas que acreditavam que a representação da realidade por meio de alguma coisa já não tem significação e usavam a própria realidade como meio para uma criação formal (WALKER, 1977, p. 53-55). Lembramos ainda a arte literalmente do corte de Gina Pane, da performance sadomasoquista de Bob Flanagam e Sheree Rose.

Pela palavra estranhamento entendemos a passividade do ser que não se mostra, que infere o abismo na interpretação, que nos confere uma experiência com o inominável. O corpo na arte de nosso tempo coloca-nos, ao que parece, diante do enigma do conhecimento. Toda condição do conhecimento é sempre entendida como uma ontologia, ou seja, o conhecimento é uma compreensão do ser. No corpo acolhido pela arte hoje o ser torna-se rebelde e não se mostra, mas faz-se ruído no espaço do excesso. Pensar esse corpo hoje como fala do excesso trata-se de apresentá-lo como um corpo cujo passo dado na *performance* da nossa existência foi demasiado longe, a ponto de perdermos os referenciais sobre ele. Ou trata-se também de dizer que em determinado tempo o nosso próprio corpo se expôs a situações vivenciais tão desastrosas que já o perdemos de vista. Todas essas reflexões nos são oferecidas pela arte quando esta apropria-se do corpo e infere a ele toda sorte de limites, que vai, radicalmente, ao encontro do sem limites, que chamamos de transgressão. É nesse sem limites que vemos inserida a prática da arte que hoje trabalha com o corpo. O corpo já não se faz mais instrumento das percepções, mas se envolve no todo das relações, é ele mesmo a própria percepção na sua radicalidade. Ao envolver-se, não o faz para mostrar sua potência de positividade diante do conhecimento, mas instaura uma impotência infinita diante do mundo, e, no exercício das relações, mostra nossa impotência diante do real. Envolver-se com o mundo aqui já não é mais conhecê-lo, não é mais revelar "o ser do ente, ou pôr-se em obra" de uma verdade, ao contrário, é problematizar o mundo até sua radicalidade. O corpo tornou-se, então, esse veículo do acúmulo que diz a impotência de um saber com o qual julgamos legislar o mundo. O corpo é, então, o lugar da reflexão da arte.

Por meio da caminhada reflexiva aqui empreendida, podemos perceber que o que resta sobre as tentativas de pensar o corpo hoje é o enigmático movimento do "encontrar", ao qual se refere Blanchot (2001, p. 63-64), quando diz que esse movimento não passa de um incessante dar voltas, com tentativas infindáveis de tentar dizer o que jamais podemos submeter ao nosso poder. Ou seja, o corpo que é objeto da arte hoje é um corpo inapreensível, que diz, em si mesmo, mais do que pode dizer, daí sua infinitude, seu excesso, esse seu ir além de todas as nossas possibilidades de interpretação.

Assim, sintetizamos esta caminhada ao dizer que, se tínhamos um corpo que dominava o mundo pela visualidade, e talvez, com isso, pensava dar conta de nosso estar no mundo (diga-se que isso implica uma prepotência do pensamento), hoje temos o corpo que se envolve com o mundo drasticamente (o mais importante, sem pretensões alguma de nos conferir uma compreensão do fato de estarmos no mundo), pois trata-se de um corpo que transgride todas as leis sobre si mesmo. Afirma-se isso de um corpo que está permanentemente rondando a arte hoje, e cuja vocação é a de "dizer" mais do que podemos dar conta quando da sua relação performática com o mundo. Mas talvez seja o caso de afirmar que esse corpo está bem mais perto de uma concepção de vida entendida pelo que está sempre por vir, ou seja: a morte. Trata-se de um corpo que, ao envolver-se em excesso nas relações com a vida, funda uma expressividade de outra ordem. Um corpo consciente da morte (mais do que em outros tempos), um corpo que faz do espaço da morte seu próprio espaço. Resta-nos dizer que o corpo que hoje constatamos na arte é um corpo que se move no espaço do erro, da transgressão, à beira do abismo, daí jogar-se sem escrúpulos contra as linhas limítrofes e expor-se a uma multissensorialidade radical. Porém, provavelmente o mais importante seja dizer que o corpo na arte hoje é a expressão de um real de violência em relação ao que fazemos com o Outro, ou com o corpo do outro como lugar dos preconceitos e, portanto, inferimos que o espaço estético não prescinde do ético. A potencialidade desse corpo na arte está em pensar a vulnerabilidade do "ser", que está exposto, a cada instante, sem garantias, ao abismo.

Referências bibliográficas

BATAILLE, Georges. *O Erotimo*. São Paulo: ARX, 2004.

_______. *História do Olho*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. São Paulo: Limonad Ltda, 1981.

BAUMAM, Zygmunt. *Modernidade e Ambivalência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BLANCHOT. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

FOUCAULT, Michel. *Estética*: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forence Universitária, 2001.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio

Universitária, 1995.

KRISTEVA, Julia. *Poderes de La Perversión*. Buen

Editora; México: Siglo XXI Editores S A, 1988.

LEVINAS, Emmanuel. *Algunas Reflexiones sobr*

Hitlerismo. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econó

_______. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 2

SALABERT, Pere. *La Redención de La C*

Cendeac, 2004.

SÁNCHEZ, Pedro A. Cruz. *La Vigília Del Cuerpo*:

Corporal en la Contemporaneidad. Murcia: Tablariv

WALKER, John A. *A Arte desde o Pop*. Barcelona:

Brasil, S.A. , 1997.